A página violada

A página violada

Da ternura à injúria na construção do livro de artista

Paulo Silveira

Segunda Edição

1ª edição: 2001
2ª edição: 2008
Versão digital da 2ª edição: 2016
(com adaptação de caracteres tipográficos e incorporação de errata)

Capa, projeto gráfico e fotos originais:
Paulo Silveira

Revisão:
Maria da Glória Almeida dos Santos
Rosangela de Mello

Editoração eletrônica:
Fernando Piccinini Schmitt
Paulo Silveira

Apoio:

Paulo Silveira (Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira) é bacharel em Artes Plásticas (com ênfases em Desenho e em Pintura) e em Comunicação Social, mestre e doutor em Artes Visuais (área de concentração em História, Teoria e Crítica da Arte) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

S587p Silveira, Paulo

A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista / Paulo Silveira. – 2.ed. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.
320p. : il.color. ; 18x25cm.

Inclui fotos.

Inclui suplemento.

Inclui depoimentos: Anne Moeglin-Delcroix, Iolanda Gollo Mazzotti, Lenir de Miranda, Neide Dias de Sá, Vera Chaves Barcellos, Wlademir Dias Pino.

Inclui textos avulsos: Enzo Miglietta, Paulo Bruscky.

Inclui referências.

Inclui pequeno glossário.

Inclui índice de pessoas, eventos, periódicos e instituições.

1. Arte. 2. Arte contemporânea – Livro de artista. I. Silveira, Paulo Antonio de Menezes Pereira da. II. Título.

CDU 7.039

CIP-Brasil. Dados Internacionais de Catalogação na Publicação.
(Ana Lucia Wagner – Bibliotecária responsável CRB10/1396)

ISBN 978-85-7025-987-5

Para meus pais,
Hulda de Menezes Pereira
e Antonio Onofre da Silveira (*in memoriam*).

Agradecimentos

No desenvolvimento desta pesquisa, tanto em sua fase inicial como na sua posterior transformação em livro, foi estabelecido contato com uma centena de pessoas, pessoalmente, por carta, por telefone, por correio eletrônico. A correspondência, principalmente, foi muito utilizada, já que gosto de pegar nas mãos as palavras dos outros. E acredito que boa parte das pessoas também pensa assim. Por isso, muitos a quem gostaria de agradecer estão distantes. É possível (e até provável) que algumas respostas tenham sido escritas ou enviadas por um secretário. Isso não importa, pois não diminui a importância da atenção recebida. O que importa é o resultado prazeroso alcançado. Quase tão útil quanto o contato direto daqueles que estão no meu País, no meu Estado, na minha Cidade.

Pela colaboração, ensinamento ou amizade recebidos, destaco as seguintes pessoas (algumas não mais nas mesmas atividades) e instituições, entre outras: Alvaro de Sá (Rio de Janeiro, † 2001); Ana Torrano (Espaço NO - Arquivo); Anne Moeglin-Delcroix (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne); Anselm Kiefer (Barjac, França); Biblioteca Nacional, Divisões de Obras Raras e de Iconografia (Rio de Janeiro); Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo (especialmente Muriel Scott, então na Seção de Obras Raras e Especiais); Brad Freeman (*JAB - Journal of Artists' Books*, Atlanta, Estados Unidos); Center for Book Arts (Nova York); Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro); Centro Cultural São Paulo - Biblioteca; Enzo Miglietta (Laboratorio di Poesia, Novoli, Itália); Fundação Bienal de São Paulo; Iolanda Gollo Mazzotti (Caxias do Sul); Johanna Drucker (University of Virginia, Charlottesville, Estados Unidos); Judith Hoffberg (Umbrella Associates, Santa Monica, Estados Unidos); Lenir de Miranda (Pelotas); Mauro de Salles Villar (Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa, Rio de Janeiro); Mirna Dietrich (Escola Artesanal Arte do Livro, Porto Alegre); Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; Museu de Arte do Rio Grande do Sul; Museu de Arte Moderna de São Paulo; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Neide Dias de Sá (Rio de Janeiro); Paço das Artes, Universidade de São Paulo; Paulo Bruscky (Recife); Peter Rochon (coleção de livros raros da National Library of Canada/ Bibliothèque nationale du Canada, Otawa); Peter

Trepanier (biblioteca da National Gallery of Canada/ Musée des beaux-arts du Canada, Otawa); Printed Matter (Nova York); Rafael Tous (Metrònom, Barcelona); The Museum of Modern Art (Nova York); Tony Zwicker (Nova York, † 2000); Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre); e Wlademir Dias Pino (Rio de Janeiro).

A maioria das traduções são livres, o que faz o leitor incorrer em riscos. Peço desculpas antecipadas. Em todo o caso, as obras originais estão citadas para a necessária verificação. Naqueles casos em que o original foi realmente bem traduzido, o mérito é das contribuições de Alice Monsell, no inglês, Robert Ponge e Patrícia Ramos, no francês, e Tânia Cervo, no italiano.

À coordenação, professores, funcionários e amigos do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, todo o meu carinho, bem como aos membros da banca de mestrado, que tiveram o contato primeiro com o original desta pesquisa, ajudando a propor correções e sugerindo esclarecimentos: Annateresa Fabris (Universidade de São Paulo), Elida Tessler e Icleia Cattani (UFRGS); e, de modo muito especial, pela paciência e dedicação extremadas, agradeço a Helio Fervenza (UFRGS), que ultrapassou em muito as obrigações de um professor orientador, repartindo comigo seu carinho pelo pensamento dos artistas e sua inquietação (o que o torna um pouco responsável pela centena de páginas a mais para ler). Dos erros e imprecisões que este trabalho possa apresentar, eu assumo toda a responsabilidade. Dos acertos, eu os divido com Helio (que iria, ainda, acompanhar o prosseguimento desta pesquisa no doutorado).

Aos companheiros da Editora da UFRGS (que tanta tolerância demonstraram com as minhas agitações), que ajudaram a configurar as edições deste trabalho, dar-lhe feição e identidade, a minha profunda gratidão. Os nomes de todos os colegas estão registrados no livro (nas páginas iniciais e na última). Os créditos de uma publicação também são para serem lidos, e merecem todo o respeito do leitor.

Nesta reedição, grande parte dos fotolitos obtidos para o projeto original puderam ser reaproveitados, reduzindo os custos gráficos. Um agradecimento especial deve ser, portanto, renovado: ao Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural (Fumproarte) que, através de concurso público no primeiro semestre de 2000, propiciou ao leitor o acesso a imagens coloridas de obras raramente documentadas.

E obrigado, enfim, a todos e àqueles que, mesmo não mencionados, fizeram parte primeiro das emoções sentidas no decorrer da pesquisa, e, após, da construção e aceitação deste livro.

Sumário

Apresentação

Feche os olhos e imagine um livro.

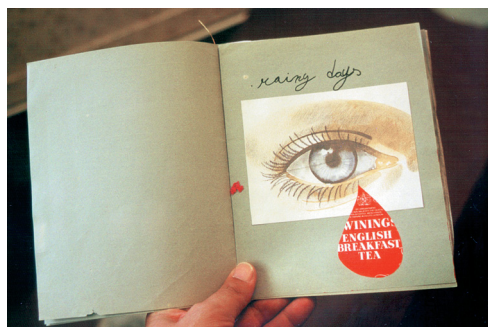
O livro imaginado é provavelmente o esperado: capa, páginas brancas com texto em preto e uma boa lombada. Possivelmente você o imagine aberto.

E se a primeira página desse livro fosse a última, com ele começando pelo fim? Uma página, digamos, -320? E depois uma -319, -318 e assim por diante? Isso nunca (ou quase nunca) acontece. Isso pode ser considerado uma violação tanto das práticas do bom senso (ou do consenso) como das normas escritas. É uma violação da ordem. Um livro com o menor grau de violação já causa estranhamento, para qualquer público. Essa é a premissa do livro de artista contemporâneo, como o equilíbrio o foi dos seus antecessores.

Se você não fechou os olhos, realmente, depois de ler a primeira frase acima, então você está entorpecido pelos códigos de linguagem. Não é possível parar: você tem a compulsão pela leitura. Tentar não ler é quase como tentar não ver. Em vez de papel, você deveria folhear páginas de lixa.

Possuo um grande carinho por livros, como provavelmente também o tenha quem está pretendendo ler este trabalho. Mas confesso que esse carinho sempre foi mais voltado para o volume, propriamente dito, do que pelo texto que ele comporta (ou suporta). O prazer da leitura é, para muitos, uma emoção que não consegue libertar-se do prazer de sentir o papel na mão ou o seu cheiro. Gosto de observar as ilustrações, de perceber a trama das retículas de impressão, de encontrar um desajuste nas cores: descobrir o magenta e o amarelo por detrás do vermelho. Gosto de contar os seus cadernos, ver como são costurados e quantas páginas há em cada um. E gosto de suas marcas de tempo: as páginas amareladas, manchas de uso, anotações nas margens, os nomes em esferográfica de seus donos. Tudo evidenciando que *um livro é um objeto*. Ele *não é* a obra literária. A obra literária é de escritores, pesquisadores, publicadores. O livro é de artistas, artesãos, editores. É de conformadores.

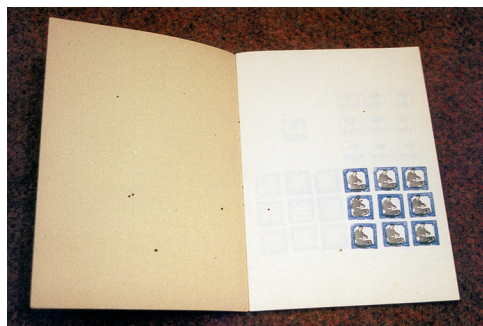
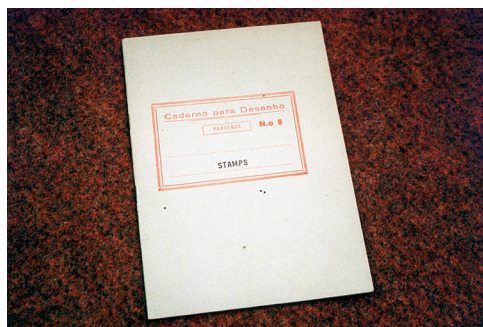
No desempenho de minhas atividades numa editora universitária, faço algo que me remunera e dá satisfação: livros acadêmicos. Transformo uma abstração literária numa

obra verbo-visual para comércio. Aplico nas técnicas de editoração a informação aprendida nas aulas do Instituto de Artes da UFRGS na passagem dos anos 70 para os 80. Na época, sobre as paredes do bar do Instituto podiam ser encontrados muitos trabalhos de arte postal, uma forma de expressão que chegava aos alunos por outros meios que não as salas de aula (lamentavelmente). Algo como uma janela a mais para nossos olhares. Pouco a pouco a arte postal foi sumindo, desaparecendo, até estar completamente ausente, ou quase isso. Uma de suas manifestações paralelas era o livro de artista, num entendimento muito amplo, por muitos de então denominada arte-livro ou livro-arte, de notabilidade menos aparente que a arte postal, porque ainda não estava bem compreendida. Trazia para o universo artístico outras contribuições da realidade do mundo da impressão (qualquer impressão) e de linguagens estranhas a ele. Mas também durou pouco, ou quase inexistiu. Não me recordo de uma só experiência regular desse tipo durante o curso de artes. Mas mesmo assim o Rio Grande do Sul teve algumas ocorrências isoladas, às vezes com boa repercussão. Como nos eventos e experimentações do Espaço NO (de "nervo óptico"), ou na exposição Arte Livro Gaúcho (também vinculada ao arquivo NO), em Porto Alegre. Alguns artistas gaúchos, ou aqui radicados, somavam aos seus trabalhos cotidianos o exercício do livro de artista em suas variações. A maioria se ocupava, de fato, com a edição de álbuns de gravura de apresentação tradicional. Mas outros se utilizavam de procedimentos alternativos ou da adequação de seu pensamento ao livro ou ao caderno como suporte. É o caso de Vera Chaves Barcellos, Regina Silveira, Cláudio Goulart, Flavio Pons, Mário Röhnelt, Helio Fervenza, Wilson Cavalcanti, Diana Domingues, Heloísa Schneiders

Cláudio Goulart, Flavio Pons e Ana Torrano, exercício coletivo sem título, 1978.

da Silva, Teresa Poester e outros. Alguns ainda experimentam essa mídia, ainda que de uma forma eventual. Recentemente houve exposições específicas da caxiense Iolanda Gollo Mazzotti e da pelotense Lenir de Miranda, involuntariamente representando dois pólos regionais de boa extração de artistas plásticos, e ambas, ao trabalhar o livro de artista no sentido lato, optando principalmente pelo livro-objeto em peça única, fortemente escultórico.

Claudio Goulart,
Stamps (I am glad if I can eat), s.d.

Alguns dos primeiros contatos que tive com o livros de artista não foram especialmente significativos. Talvez porque fosse mais moço, mais passional, e neles predominasse o conceitualismo, principalmente verbal. Que podia ser brilhante, mas na maioria das vezes era baseado na repetição de jogos de palavras. Muita gente (mas muita mesmo!) fazia livros de artista, a maioria talvez sem saber que estava assentando uma categoria artística. Alguns equívocos marcaram a produção da época. A presença de escritores (ou candidatos a escritores) no terreno da visualidade poderia ser tão frustrante quanto inapelavelmente chata. Havia mais joio do que trigo. E a recíproca também era verdadeira, pelo menos aos meus olhos. Por uma característica brasileira, o sucesso da poesia concreta era acompanhado do pouco conhecimento pelos artistas da encadernação criativa e do projeto gráfico, bem como do preconceito acadêmico com a comunicação visual. O primeiro grande impacto que tive (muito tardio, em 1991!) foi através do contato com o catálogo de uma grande exposição internacional, ocorrida em 1981, em Barcelona (Llibres d'Artista, Metrònom). Nele estava registrada a presença de alguns objetos tão distantes do mundo gráfico quanto próximos da escultura. Eram elaborações tridimensionais ousadas, inaceitáveis para o mundo da bibliofilia. A amplitude dos objetos livro-referentes expostos, muitos deles com a função original pervertida, despertou em mim um estranhamento diferente daquele que era sentido pelas obras mais gráficas. Isso renovou meu interesse pelo assunto.

O tolhimento profissional do livro industrial já me sugeria a procura de expressões mais claramente artísticas. Foram da máxima importância para mim, nessa época, os

cursos sobre esse tema ministrados por Evandro Salles (Poéticas Visuais sobre Suportes Gráficos: o Livro como Vértice de Linguagens), de Brasília, em 1991 (e que incluiu um primeiro contato com Vera Chaves Barcellos e os livros nacionais e estrangeiros do Arquivo NO), e por Matilde Marín (O Livro do Artista), de Buenos Aires, em 1995, ambos no Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Mas a experiência definitiva ocorreu entre as duas datas. Foi em 1992, no Rio de Janeiro, na exposição A Arte do Livro nos Estados Unidos, organizada pelo Center for Book Arts e com curadoria de Richard Minsky. O título fazia muitas pessoas pensarem tratar-se de uma exibição de livros de luxo, exemplares de bibliófilos. Muitos (muito mais do que eu poderia imaginar) torciam o nariz para a coleção de *coisas* que eles não conseguiam classificar. Sob o mesmo conceito, "arte do livro", havia uma amostra bastante ampla: experiências estetizantes e desestetizantes, livro impresso e livro único, muito ou nenhum uso da palavra, página e não-página, e, sobretudo, conhecimento dos variados processos de encadernação (ou coleção de páginas) e da escultura com materiais diversos, mesmo baratos. As pessoas que não sabiam exatamente do que se tratava, encontravam o choque pelo estranhamento. Eram livros, alguns que podiam ferir as mãos. E era arte, e ela feria os olhos.

É fácil compreender o que me atraiu. No mundo que me cercava, predominavam os álbuns gaúchos de gravura, as experiências concretas de Augusto de Campos e Julio Plaza, os cadernos espiralados de esboços e anotações, e as publicações baratas em xerox, muitas vezes vendidas em bares ou portas de cinema diretamente pelo artista (ou pelo poeta, então um autor muito frequente dessa forma de expressão). O livro-objeto propriamente dito, em peça única, limítrofe, me desagradava naquele momento, por sua recusa à multiplicação. Característica que, vim descobrir depois, era nacional. Para encadernação artística (realmente artística) não havia escola (penso que até hoje não há), o que também dificultava uma possível difusão de sua potencialidade como linguagem. E do livro comum, em *offset*, então, nem se pode falar. Ele envolve tiragem... e dinheiro para pagá-la. E compradores! (Além de carecer da simpatia do meio artístico. É uma opinião pessoal, mas compartilhada com outras pessoas.)

Posto o desafio, desenvolvo minha proposta: entender uma possível origem do choque ou estranhamento que um grande grupo de obras diferentes de uma mesma categoria pode causar, quando esse grupo de fato representa uma amostra adequada de um universo maior. O objetivo deste trabalho é compreender a dimensão da presença dos gestos de ternura e de injúria na categoria artística do livro tornado em arte, a partir da verificação da sua tensão pela originalidade formal e pela concepção teórica de seu campo. Pelos seus insumos materiais e pela sua variedade temática, ela é uma categoria mestiça, instaurada *a posteriori* a partir da apropriação de objetos gráficos de leitura. É uma categoria definida por sua mídia e não por sua técnica. Ela abarca desde o livro até o não-livro. Uma cadeira não é um não-livro, porque ela é uma cadeira. Um não--livro é um Nosferatu, um não-morto, uma proposição que assombra pela negação que confirma a sua existência. É o contrassenso semantizado. É ansiedade e surpresa.

Este trabalho procurou sua amostragem num universo de obras que retratassem um amplo contexto conceitual, para a partir disso ser identificada a fluidez de limites da categoria. Desse universo maior foram retirados alguns casos para estudo específico. Foram estudadas obras desde o *offset* (sujeitas à difusão pela grande tiragem) até peças escultóricas únicas (restritas aos colecionadores). Quanto aos nomes estudados, há uma calculada diversidade. As peças apresentadas não são necessariamente produtos de luminares da arte. Muitos artistas citados são mesmo absolutamente desconhecidos. Foi mais importante para esta pesquisa a demonstração geral dos produtos deste universo artístico, ou seja, tanto os livros como a teorização sobre eles. Por isso, também foi levantado o pensamento dos principais nomes de pesquisadores que acompanharam o processo, o qual tem como uma de suas características a companhia da concepção teórica. A revisão da literatura assume, aqui, uma importância capital. Uma categoria artística pode ser estabelecida (talvez fosse melhor dizer instituída) pela relação da sua produção artesanal com o substrato teórico e crítico que o acompanha ou sucede. Essa é a principal razão do extremo apreço deste trabalho pelos pesquisadores que o fundamentaram. Assim, no percurso a seguir, estarão lado a lado todos os agentes, sejam artífices, sejam comentadores. São personagens equivalentes na arte contemporânea.

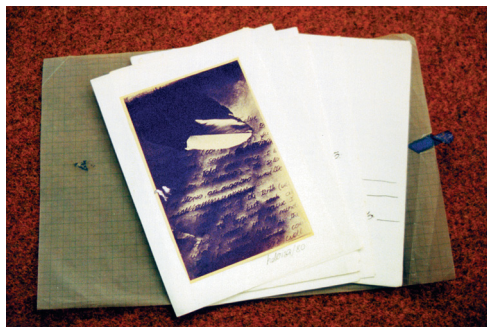
Heloísa Schneiders da Silva,
Humberto Vieira e Maria Helena Weber,
Ambula: a caixa, 1982.

Ana Torrano,
Quem roubou minha liberdade, 1984.

As principais fontes comentadas foram: livros de artistas contemporâneos, à disposição no mercado para compra e venda, de grande distribuição (nacional ou internacional), de impressão preferencialmente em *offset*, tipografia ou técnicas semi-industriais; livros de artista à disposição em bibliotecas, nos acervos de livros raros e preciosos; livros-objetos únicos ou múltiplos presentes em exposições específicas, de museus ou de particulares. Outras fontes foram: depoimentos de artistas e outros envolvidos; bibliografia geral sobre o

campo de pesquisa; catálogos de exposições e anais de seminários; internet, vídeo e outras mídias. Foi muito importante como fonte auxiliar a correspondência com instituições e pessoas que têm ou tiveram envolvimento com o campo pesquisado desde os anos 80, nacional ou internacionalmente.

Quanto à exposição, este trabalho é construído a partir de dualidades, em espelhamento da realidade de um livro: par e ímpar, aberto e fechado, mostrar e esconder, etc. Uma parte introdutória desenvolve os conceitos envolvidos no trabalho. Inicialmente são apresentados os de *ternura* e *injúria*. A seguir, é dada ênfase aos pontos significativos quanto à classificação e conceito de livro de artista e livro-objeto, seus principais pesquisadores, além de sua localização histórica. Seguem-se as duas partes principais, com seus subcapítulos: "Temporalidade e corrupção da memória" e "Espacialidade e exacerbação do corpo". Parto do princípio de que a percepção relativa de dois objetos pode ser sucessiva ou simultânea. A percepção sucessiva intui o *tempo*, o que é a diretriz do primeiro capítulo. A percepção simultânea intui o *espaço*, o que é a diretriz do segundo capítulo. À divisão usual espírito e matéria, eu associo memória e corpo, sendo corpo o ente físico formado pela matéria que porta o espírito. Como não é possível esgotar uma parte sem interferir na outra, aspectos da temporalidade que se tornam físicos (sequencialidade, por exemplo) tiveram continuidade na parte seguinte, o que a deixou inevitavelmente maior.

Mário Röhnelt, *7 movimentos secretos*, cerca de 1979.

Heloísa Schneiders da Silva, *Palavras* [?], 1980.

Em capítulo à parte, apresento algumas considerações finais pessoais, indiretamente ligadas ao problema central.

Nos "Depoimentos" estão as transcrições das entrevistas realizadas e outros textos pertinentes.

As “Referências” estão divididas em dois grupos, o primeiro de obras específicas, e o segundo, de títulos auxiliares. O grupo sobre livro de artista é formado por obras teóricas não-periódicas e periódicas, e acrescido de pequenos comentários, o que pretende ampliar sua função. O segundo grupo abrangerá outros livros e periódicos citados (de bibliologia, percepção, filosofia, etc.). Obras de importância muito restrita foram referenciadas apenas como notas de rodapé.

Helio Fervenza, *Inominável*, 1984 (com poesia de Magali Lotufo).

A utilização de imagens reproduzidas de outras obras obedece exclusivamente aos fins de pesquisa acadêmica, sendo citadas as fontes secundárias, observado o que consta na Lei n.º 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, que “altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências”. Sempre que possível, obtive o consentimento dos artistas e autores citados, bem como de editores, bibliotecas, colecionadores e museus (ver os “Agradecimentos” no início deste livro). As fotos não creditadas foram obtidas por mim. Podem ser reproduzidas desde que citada a fonte. Os livros de artista em geral estão referenciados como obras plásticas. Entretanto, quando possível, foram fornecidos outros dados no corpo do texto, em notas de rodapé ou nas legendas das ilustrações. Propositalmente evito a descrição pormenorizada da obra, para evitar que esta pesquisa venha a ser uma catálogo.

Por fim, ressalto que ao converter um projeto originalmente de pós-graduação em um livro de consumo mais amplo (o que é extremamente desejável), temos perdas e ganhos. Se por um lado tem-se o benefício das revisões, por outro somos obrigados a fazer cortes, além da preocupação constante de se manter dentro do cronograma e do orçamento. Mas feito o balanço, penso que o saldo é favorável.

Iolanda Gollo Mazzotti, *Stabat mater*, 1993
(foto cedida pela artista, reproduzida em *Iolanda...*, 1993, p.8).

Conjunto de livros de Lenir de Miranda (foto de 1997).

Introdução

Tema da pesquisa

O objetivo desta pesquisa é experimentar um modelo para a aproximação *conceitual* (ou pelo conceito) e *formal* (ou pela forma) ao estudo do livro de artista contemporâneo, no sentido lato. Ele é entendido como um campo de atuação artística (uma categoria) e, simultaneamente, como o produto desse campo, um resultado específico das artes visuais. Inclui-se, aqui, o conceito de livro-objeto. Este exercício de compreensão tem como eixo o problema plástico que a página oferece para a expressão de sentimentos de apreço às conformações consagradas, por um lado, ou de violação de seus princípios (cânones) pelo gesto reformador, transformador ou desconstrutor, por outro.

Optei por uma aproximação a partir da estrutura formal, tendo como objeto de estudo trabalhos escolhidos da produção dos anos 90, em relação a alguns de seus predecessores. Entendo que, nesse caso específico, a análise plástica da obra possa ser elaborada através da constatação da página como suporte ou como matéria de trabalho plasmável, mesmo quando a página não existe de fato (ou seja, não existe fisicamente). Entendo, também, que o artista se apropria daquele que considero o mais significativo objeto cultural ocidental (embora muitos autores o considerem primordialmente apenas contenedor de textos), e preexistente nas suas formas e nos seus dogmas. O artista se equilibra em algum ponto por ele eleito entre o respeito às conformações tradicionais (o códice, por exemplo) e a ruptura ou transgressão (física ou espiritual) às normas consagradas de apresentação do objeto livro. Proponho como parâmetros, entre outras possibilidades para a aproximação crítica, os conceitos de *ternura* e *injúria*, ambos os substantivos na sua total amplitude de significado na língua portuguesa. As duas posições podem compartilhar a mesma obra, gerando tensão plástica na página e/ou no volume, ressalvada a possibilidade conceitual e temática da existência da não-página e do não-volume. As gradações percebidas podem ser instrumentos na conceitualização e caracterização da obra, do livro ilustrado (que tem amplo trânsito no universo dos bibliófilos) até todo e qualquer livro-objeto (produto quase exclusivo do campo das artes visuais).

O estudo pretende considerar também os conceitos em língua portuguesa, confrontados com as definições que já vêm se tornando tradicionais e as ainda em processo em outras nacionalidades. Isso passou a ser importante no decorrer da pesquisa, porque partiu da constatação de que existem alguns outros conflitos próprios desse tipo de meio. O desconforto conceitual persistiu nos anos 90 pela forte interação do artista plástico com a popularização e/ou comercialização de sua obra e o comprometimento a que isso induz. Tudo alinhado com a situação (que ainda continua, como veremos adiante) de estranheza que esse tipo de obra gera nas artes (pela introdução de técnicas e suportes pouco comuns a elas) e na bibliologia (desconfortável ante a independência formal das obras de ponta). Aparentemente algumas contradições atormentam a relação entre o artista e a obra, o que parece refletir-se tanto no seu trabalho como nas dúvidas conceituais.

Maris Bustamante, *Historia de una fiesta*, s.d.

Com o título *A página violada* procuro verbalizar uma impressão reflexa. Pretendo apresentar um dos problemas plásticos específicos do livro de artista, ou seja, a criação artística expressa da apropriação de um suporte consagrado da tradição cultural, preexistente, que se pretende espaço de domínio para texto, adequado à divulgação intelectual e por ela marcado historicamente, e a intromissão desse objeto originalmente de leitura na arte contemporânea. Duas perguntas básicas se impõem. Pode a violação às leis da página tanto determinar integração como esquize na forma ou no significado da obra? E além disso, pode ela ser um dos determinantes da caracterização de uma categoria artística?

A sensação imediata de quem lê ou ouve a palavra "violação" parece envolver aversão e censura. Isso demonstra a carga negativa que a palavra transporta, ou a carga negativa

que as pessoas transferem para ela. Trocando ideias com outras pessoas, o que constatei foi a associação do termo com a violência sexual — que não interessa aqui —, em detrimento de seus significados mais corriqueiros, que para a arte não são necessariamente negativos: a violação de regras, a desobediência às leis, a infração às normas, a afronta ofensiva aos modelos, a injúria ao paradigma. As razões dessa transferência podem ser profundas. Mas por outro lado, ela pode indicar que a palavra "violada" carrega a ambiguidade apropriada às alterações que a página sofre na sua ciranda entre o ofício e a arte. Ciranda que raramente sai do seu circuito cultural específico.

Iolanda Gollo Mazzotti, *Ícaro*, 1993 (Iolanda, 1993, p.7).

Mantive o subtítulo original (*Da ternura à injúria na construção do livro de artista*), buscando esclarecer um pouco mais a proposta, apontando para o principal dualismo criador (ou de posicionamento do artista) refletido na sua obra. E daí surgiria outra dúvida: sendo esse evento plástico acompanhado, desde o início, da intelecção de suas premissas e desafios, o dualismo não se espelharia nos confrontos críticos de pesquisadores, críticos de arte e bibliotecários especializados?

Campo de estudo

O terreno onde serão desenvolvidos os questionamentos é o da arte *que se dá em exposição pela conformação do livro*, com ênfase na compreensão de seus limites. Mas é necessário algum cuidado para com o entendimento das palavras. O livro de artista no sentido lato é o alvo principal deste estudo. E a página, compreendida como sendo matéria expressiva (mesmo quando não exista mais), é o foco adicional, porque ambos são mutuamente referentes. Ou melhor, o livro de artista é um alvo móvel, ardiloso, que só pode ser atingido por correção da paralaxe de nossa pontaria. A página é matéria plasmável por sua interação positiva com o texto e a imagem, e também porque é rasgada, furada, colada, feita, desfeita ou refeita, por mutilação ou reciclagem. A página que, às vezes, não passa de uma remissão, uma menção, uma possibilidade. Ela não deve ser confundida com uma folha solta de papel. Ela guarda consigo os sinais de ser parte de um todo. A página, como a estamos apresentando aqui, é a menor unidade possível do suporte livro.

Separada dele, ou a obra se ressentirá em sua totalidade, ou, quem sabe, eles (o volume e a página) instaurarão um outro discurso. Quero menos o texto (os diversos códigos de sinais) do que o contexto (o próprio suporte como obra). Constato as ressonâncias dos dualismos do homem (o homem artista ocidental principalmente) nas páginas vincadas, nos duplos par e ímpar, frente e verso, capa e contracapa, letra e imagem, o abrir e o fechar, o mostrar e o esconder...

Tenho a pretensão de perceber mais uma postura dual, entre outras, dos artistas frente ao livro, e que está projetada em suas obras. O seu problema mais agudo é escolher o relacionamento com a sua criação. Por um lado, temos o ser pensador que venera a forma familiar desses entes quase sacros, os livros (*tà bíblia*). O livro traz consigo o gosto pela perpetuação da forma clássica, de ser o mais nobre depositário do conhecimento, valores expressados através do zelo e do respeito pela superfície e pelo ato de folhear e seus tempos. Em outras palavras: a arte limpa e plana, de texturas e sombras coniventes com a compleição do suporte, suave e clássico, pedindo a malícia do nosso olhar, da nossa memória e da nossa imaginação. Por outro lado, nos surpreendemos com o criador que se expressa pela ideia da transgressão, confrontando o escultórico com o plano, rompendo a página, dilacerando a estrutura, ferindo, formando, deformando e transformando. A possibilidade integral do tato (o toque pleno e sensual) e a profanação das regras quase sagradas de apresentação e *uso* do objeto livro. A arte e seu artesanato a *gritar* em nossas mãos a sua *presença*. Nessas duas posturas se concretiza o universo de tensão entre a preservação e a sevícia na estrutura do livro de artista. Seria a insinuação dessa dualidade a causadora da estranheza que às vezes sentimos?

Definições e indefinições do livro de artista

Grafia e significado de livro de artista

Como em outros idiomas, o português contemplou com muitas palavras o campo em que o artista se envolve na construção do livro como obra de arte: livro de artista, livro-objeto, livro ilustrado, livro de arte, livro-poema, poema-livro, livro-arte, arte-livro, livro-obra... A designação "arte do livro" (que será discutida em outro capítulo) não nos serve porque nosso relativo provincianismo a relegou ao mundo técnico, quer artesanal, quer industrial. Utilizo, por isso e por outros motivos que veremos, "livro de artista" para designar um grande campo artístico (ou categoria) no sentido lato, que também poderia ser chamado de livro-arte ou outro nome. Mas como a realidade dos eventos determina esse uso, assim o farei. Também é usado "livro de artista" no sentido estrito, referente ao produto específico gerado a partir das experiências conceituais dos anos 60.

A unidade locucional livro de artista não foi encontrada em dicionários brasileiros. Das obras de referência, apenas uma registra o termo, a *Grande Enciclopédia Larousse Cultural*, desde a sua edição de 1988 até a última consultada, de 1998, sem alterações. É assim definido: "*Livro de artista*, obra em forma de livro, inteiramente concebida pelo artista e que não se limita a um trabalho de ilustração. (Sob sua forma mais livre, o livro de artista torna-se *livro-objeto*.)". Livro-objeto é o "objeto tipográfico e/ou plástico formado por elementos de natureza e arranjos variados". A enciclopédia não exemplifica o livro de artista, mas o livro-objeto é exemplificado (apenas nominalmente) por *La prose du Transsibérien*, 1913, "de Cendrars, por S. Delaunay" (esse "de" e esse "por" serão assunto para comentários posteriores). Esse conceito tem uma notável concisão. Mas o presente trabalho deverá demonstrar, às vezes incidentalmente, que: (1) livro de artista pode mesmo designar tanto a obra como a categoria artística; (2) o conceito é ainda muito problemático, pondo em xeque pesquisadores com pesquisadores, artistas com artistas, e pesquisadores com artistas, além de envolver outras especialidades, como

estética, literatura, biblioteconomia e comunicação; (3) que a concepção e execução pode ser apenas parcialmente executada pelo artista, com colaboração interdisciplinar; (4) que não precisa ser um livro, bastando ser a ele referente, mesmo que remotamente; e (5) que os limites envolvem questões do afeto expressadas através das propostas gráficas, plásticas ou de leitura.

Um fato curioso acabou por se transformar em problema cada vez maior. Livro de artista é encontrado em ensaios ora grafado com, ora sem hífen. Foram usados hifens – "livro-de-artista" – em projetos editoriais sofisticados, como em Zanini, 1983, ou no catálogo geral (incluindo o seu regulamento) da XVI Bienal de São Paulo, 1981. Às vezes um mesmo catálogo apresenta as duas grafias (talvez por exigência dos autores), como em *Brasil: sinais de arte*, 1993. Como a colocação dos hifens poderia ser resultante de um entendimento conceitual ou não, foi feita uma consulta ao Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa. Segundo Mauro de Salles Villar, diretor, o sintagma "livro de artista" deve ser grafado sem hifens, não havendo motivos para dúvidas.

> A hifenação de sintagmas deve ser feita quando a eles corresponde uma informação nova, não dedutível ou praticamente não dedutível da soma dos sentidos dos vocábulos empregados em sua composição. Por exemplo: quem conheça o significado das palavras *anjo* e *papo* não infere o sentido do sintagma *papo-de-anjo*. Esta é a razão de sua hifenação.
>
> Ocorre, porém, que os usos ortográficos da língua nem sempre seguem esse modelo lógico. Quem souber o que significa o adjetivo *morto* e o substantivo *ponto* não chegará a deduzir o que é *ponto morto*. O mesmo com *menina dos olhos*. Trata-se de sintagmas tão lexicalizados como o primeiro; só que estes se grafam oficialmente sem hífen.
>
> O sentido da locução *livro de artista* infere-se a partir de suas partes formantes, não importa se a expressão possa, por extensão ou metaforicamente, significar coisas mais distantes do que a acepção inicial de um objeto (o livro) feito, concebido, realizado, criado por um artista no uso de toda a sua liberdade de relacionar ideias e materiais, objetivos e intenções etc. Já por isto não seria um bom candidato à hifenização. Mas há mais: relutamos em hifenizar palavras que não estejam assim registradas nos vocabulários ortográficos da língua, para não aumentar o tumulto que representa o problema do hífen em português, e, como o senhor poderá constatar, não há livro-de-artista no Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa, da Academia Brasileira de Letras (1981, Rio), um inventário de mais de 360 mil vocábulos usados no português.
>
> O melhor será, então, que esse sintagma se una a inúmeros outros iniciados pela palavra *livro* não hifenizados, sobre os quais jamais pairou dúvida sobre a conveniência de hifenização.

A resposta foi recebida por carta do Rio de Janeiro, de 24 de fevereiro de 1999 (Silveira, 1999, "Anexos"). Para a consulta a Villar foram enviadas fotocópias de diversos artigos demonstrando a ocorrência das duas grafias. Por mais que pareça pouco, a presença ou não dos hifens pode-se tornar um pequeno tormento, principalmente quando um teórico o usa para realçar a singularidade de um conceito.

Por que ternura e injúria

Pretendo que essas palavras sejam guias e não camisas-de-força desta pesquisa. Talvez fosse preferível eu quase não as usar mais adiante. Mas elas são importantes porque representam uma emoção pressentida por impulso, ainda antes da racionalização. Elas dão o colorido que caracteriza o envolvimento dos afetos na percepção ou leitura da obra de arte, considerada a carga de imposturas que essa relação engendra.

Deve-se ter algumas preocupações na busca dos significados e de suas associações para as palavras *ternura* e *injúria*. O esperado, em se falando de Brasil, é o uso do *Novo dicionário da língua portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. É um livro um pouco seco e, às vezes, inadequado, embora granjeie admiração do público, a ponto de "aurélio", em português do Brasil, ser, hoje, sinônimo de dicionário. Penso que ele pode ser dispensado em favor daqueles que exponham com mais sensibilidade seus conceitos, em cruzamento com outros que tratem do português de Portugal. Mas como alguns leitores não aceitariam outras informações sem antes saber o que está no *Aurélio*, não há por que omitir o seu registro. Ternura é a "1. Qualidade de terno [brando, suave] [...]. 2. Meiguice, carinho. 3. Afeto brando ou sem grandes transportes". Injúria é "1. Ato ou efeito de injuriar. 2. Aquilo que é injusto. 3. Ato ou dito ofensivo a alguém; agravo, insulto. 4. *Jur.* Ofensa à dignidade ou decoro de alguém. 5. *Med.* Traumatismo produzido, em geral por força externa". Injuriar, por sua vez, é "ofender por ação ou dito infamante; [...] desonrar, [...] causar dano ou estrago" (conforme a segunda edição; Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986). As acepções dos termos são mesmo claras e abrangentes. Mas vou acrescentar à consulta algumas obras anteriores ao sucesso editorial do dicionário Aurélio, que considero mais significativas para esse estudo.

No *Grande e novíssimo dicionário da língua portuguesa*, de Laudelino Freire (Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, segunda edição, cinco volumes), essas significações já estavam registradas. Acrescente-se, entretanto, a terceira acepção para *injúria*, "violação do direito de outrem", e a acepção extra, "injúria física", como traumatismo. Quanto a *ternura*, o verbete é exatamente igual, talvez porque esse parece ter sido o dicionário básico para o dicionário Aurélio. A obra de Laudelino Freire foi o primeiro grande dicionário com o português do Brasil e de Portugal, simultaneamente, substituindo em importância o trabalho de Antônio de Morais e Silva, elaborado, em sua edição original, há mais de um século, em Portugal e Londres.

Para Artur Bivar, autor do *Dicionário geral e analógico da língua portuguesa* (Porto: Edições Ouro, 1952), ternura é a "qualidade do que é terno; meiguice; afeto suave e carinhoso". Antônio de Morais e Silva, no seu *Grande dicionário da língua portuguesa* (Lisboa: Editorial Confluência, edição de 1957), acrescentaria "[...] afeto brando e sem grandes transportes [...]". Ternura vem de terno, do latim *tenerum*, adjetivo que significa "meigo, afetuoso", segundo o *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*,

de Antônio Geraldo da Cunha. O radical é o mesmo de enternecer ou terneiro.

Marcel Duchamp,
Readymade infeliz
(Readymade malheureux), 1919.
In: Mink, Janis. *Duchamp*.
Köln: Benedikt Taschen, 1996, p.63.
"Readymade: manual
de geometria. Original destruído,
dimensões desconhecidas.
Fotografia a preto-e-branco."

Quanto à injúria, Artur Bivar é conciso. Injúria é "ofensa, agravo, insulto. Aquilo que é contra o direito. Detrimento. Dano, estrago". Antenor Nascentes, no *Dicionário da língua portuguesa* (da Academia Brasileira de Letras; Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1964), descreve injúria num amplo verbete: "Julgamento injusto relativo à dignidade ou à honra de uma pessoa. Ofensa à dignidade ou ao decoro de alguém. Ato ou dito com que se ofende a alguém. Agravo, insulto. Violação do direito alheio, injustiça. Dano, detrimento, estrago, efeito prejudicial: A *injúria* do tempo." Antônio de Morais e Silva, na obra já citada, acrescenta: "[...] As intempéries do ar ou das estações, como o vento, a chuva, a neve, o nevoeiro, consideradas em relação aos incômodos ou prejuízos que causam; dano, estrago, detrimento [...]". O *Dicionário etimológico Nova Fronteira* se refere apenas ao perfil moral do termo: "injustiça, insulto, ofensa à dignidade ou ao decoro de alguém". Do latim *injuria*.

Tanto no sentido próprio, como no sentido figurado, não são registradas modificações importantes de significado entre o latim e o português
contemporâneo para as duas palavras. Ternura e injúria são gestos. São a expressão de sentimentos de proteção ou de agravo a algo.

No presente trabalho, *ternura* é o gesto de preservação às conformações tradicionais, assim como aos valores institucionais do livro. É amor à forma livro, manifestada pelo zelo a essa forma, pela manutenção de sua tradição (de sua forma instituída), pela defesa de sua permanência perante as novas mídias ou pela preservação da leitura sequencial da palavra escrita. É carinho pela crença na verdade impressa. É o aceite e a dependência do fetiche.

Injúria é agravo ao livro. É a tentativa de sua negação. É o comentário ao suporte pela sua subversão e afronta. É o comprometimento da verdade e/ou da verossimilhança, ou o uso dessa em detrimento daquela. Injúria implica perversão. É dano físico porque presume e tenta violar a permanência temporal do livro. É dano moral porque presume e tenta violar seu legado de lei e verdade. É o esforço de ataque ao fetiche.

O sentimento do livro como objeto sagrado é fonte de nossas mais banais manifestações de ternura em relação a ele. Quem vive entre o livro e a arte já deve estar can-

sado de ouvir a proposição de Stéphane Mallarmé de que "tudo no mundo existe a fim de terminar como um livro". É uma afirmação lírica e sedutora, muito repetida, tirada de seu pequeno texto *Le livre, instrument spirituel*. Fora do contexto, ela passa a servir como motivo para a nossa devoção. Mas o título do artigo demonstra a convivência do físico, pelo "instrumento", com o afetivo, pelo "espiritual". Mais adiante esse paralelismo será sugerido pela menção ao livro não aparado como sendo um corpo virgem a ser possuído, "pronto para um sacrifício pelo qual as bordas vermelhas dos livros antigos sangram; a introdução de uma arma, ou espátula, para estabelecer a tomada de posse". Prossegue acusando esse como um processo cego, "um assalto que é cometido através da destruição de uma inviolabilidade frágil" (Mallarmé, 1996, p.14-20). Ter o livro, sim, lê-lo também, mas também, e sobretudo, ver, virar e gerar as suas páginas. Comê-las. É preciso construí-lo como objeto de arte. Libertar-se não apenas do verso, mas da própria regra da página, sim ou não? À arte cabe essa liberdade, mesmo se melancólica. Como no *Readymade infeliz*, 1919, de Marcel Duchamp (ele de novo!), em que um manual de geometria deveria ser exposto ao tempo na varanda da casa de sua irmã. O vento viraria as páginas e escolheria os problemas matemáticos a serem destruídos pela intempérie.

Marcel Duchamp,
Caixa verde, 1934
(foto fornecida avulsa,
de fonte ignorada).

O apego ao belo tem exércitos de representantes na arte. Mas a relatividade do gesto terno e a participação criadora das diversas possibilidades de rupturas pela ação ou pela emoção estão indicadas desde as considerações sutis sobre o papel dos opostos por Paul Klee, ou no questionamento sobre a negligência excessiva do elemento destrutivo na criação por Piet Mondrian, até os fatos explícitos de Lucio Fontana, Jean Tinguely e todos os experimentadores contemporâneos dos aspectos destrutivos, degenerativos e matéricos em arte.[1] Parece natural que o livro, um suporte preexistente e com regras, significados e tradições enseje atitudes artísticas antagônicas expressas em sua elaboração.

A ternura não pressupõe confrontos. A ideia de algo que se oponha a outra coisa é da instância do conflito, sendo a injúria não mais que a ação física ou imaterial gerada por ambas ou uma das unidades em oposição. Nesse sentido, talvez a injúria pudesse

---

[1] As reflexões feitas por esses e outros artistas podem ser encontradas em seus próprios escritos ou em manifestos de seus movimentos. Para uma consulta mais rápida e ágil, ver as antologias de Chipp, 1988, e de Stiles e Selz, 1996.

ser tanto deformativa quanto conformativa, em espírito ou na matéria. A injúria é fruto do *versus*. A ternura é a negação do *versus*, ou, como perversão, amor ao *versus*.

As definições de ternura e injúria implicam, cada uma delas, áreas de entendimento limitadas por linhas que podemos considerar como móveis. E, além disso, essas linhas se contorcem sobre suportes (as variações físicas do livro) que, de aparência fixa, são realmente tão movediços quanto o possibilitado pela criação artística. Ternura e injúria estão em maior ou menor grau presentes na categoria do livro de artista, principalmente na manifestação de sua *poiese*, embora possam parecer mais evidentes em sua poética. O equilíbrio ou desequilíbrio de sua presença gera a desejada tensão plástica da página, ou do volume. São elementos fundantes, definidores da estrutura dessa forma especial de arte que devem ser recenseados e considerados na sua análise crítica.

Em que medida a ternura é construção? E será que toda injúria é desconstrução? Acho que às vezes esses papéis se invertem: o que é par fica ímpar.

Tendo, então, mais claro o que esse trabalho define como *ternura* e *injúria*, podemos passar para a compreensão dos conceitos relacionados ao livro de artista, por si sós ainda problemáticos em alguns círculos intelectuais.

Introdução ao problema do conceito "livro de artista"

Nem tudo neste estudo é problema plástico. O seu próprio conceito (a sua definição) tem também demonstrado construir um problema. Talvez devesse ser o primeiro, mas ele surgiu depois, cronologicamente, a partir do levantamento das fontes bibliográficas disponíveis, primárias ou secundárias. O conceito está fortemente relacionado com a delimitação no tempo histórico, seu primeiro balizador. As evidências demonstram que podemos retroceder no tempo quase indefinidamente na busca da origem do livro de artista. É um fato: a *Caixa verde*, de Marcel Duchamp (1934), é um claro livro de artista (ou, mais especificamente, livro-objeto). Assim como também o são os livros de William Blake, publicados entre 1788 e 1821, ou qualquer dos cadernos de Leonardo da Vinci, executados no século 15 e começo do 16, sem possibilidade de publicação. Retroaplicar conceitos nos permite ir até onde quisermos. Porém é no final do século 20 que o entendimento da autonomia desse tipo de obra de arte é legitimado. Principalmente a partir dos anos 60, pela mutação causada pela companhia do conceitualismo, com a sua maior divulgação nos anos 70, época de grande incremento dos canais internacionais de informação e da consoante multiplicação de considerações teóricas. Mas embora já afirmado na década dos 80, ainda nos 90 existem pequenos desentendimentos conceituais em face da persistência das novas soluções matéricas.

Os anos 80 foram especialmente frutíferos ao livro-objeto, com o reingresso dos ensinamentos das técnicas históricas de encadernação, subvertidos para colaborar com a constituição de uma linguagem, aliados ao retorno ao expressionismo na pintura.

Lawrence Weiner (na revista *Umbrella*, v.11, n.1, 1990, transcrito em Hoffberg, 1999, p.141) brincou com o grau de crescimento da circulação no final dos anos 80, chamando o fenômeno nos Estados Unidos de "Como é Maravilhoso o Livro de Artista". E prossegue: "E o que constitui um livro de artista realmente não importa. Para usar a sentença de Joe McCarthy novamente, 'se anda como um pato e fala como um pato, é um pato'". O movimento foi mesmo muito intenso. Ficou estabelecida uma marcante divisão da produção em obras que se comportam como suporte e obras que se comportam como matéria plasmável, o que definirá como bifacetado esse universo. Usualmente, o primeiro caso é o das peças múltiplas, impressas, de construção conivente com a tradição, embora isso necessariamente não ocorra. O segundo grupo é formado pelos livros-objetos propriamente ditos, normalmente peças únicas, fortemente artesanais ou escultóricas, tendentes para o excesso, muitas vezes se comportando como metáforas ao livro, ou ao conhecimento consagrado, ou ao poder da lei. Ou ainda à perseverança formal. Podem ser enquadrados como monstros, se utilizarmos um entendimento conforme o de Omar Calabrese, e de Gilbert Lascault, por ele citado (Calabrese, 1988, p.106). Sobre a fisicalidade do volume, veja, mais adiante, o capítulo sobre espacialidade e corpo.

As características originais do livro-objeto acentuaram o problema de sua definição e da do livro de artista, envolvendo bibliotecários e museólogos em uma renovada rodada de discussões com representantes do sistema das artes visuais. Aqui encontramos o inesperado ponto de indefinição de limites onde este trabalho tenta transitar. Ou seja, dentro do problema plástico que o uso com ou sem violação de um suporte tradicional suscita, existe um outro problema subjacente a ele que é a definição do que a coisa é. E os pesquisadores preferem centrar seus esforços por princípios temporais e históricos. É por isso necessária uma revisão da bibliografia crítica atual.

O material predominante é composto por catálogos de exposições, a maioria com boas ilustrações, alguns com ótimas apresentações, elaboradas por nomes com trânsito nos processos artísticos intermidiais.[2] Esses catálogos, elaborados às vezes não como obras adicionais, mas paralelas às exposições, além de boas fotos possuem artigos de nomes com bom trânsito nos processos intermidiais, por vezes marginais ao sistema das grandes galerias. Mas são poucos os livros – livros mesmo – dedicados ao assunto.

Um dos marcos fundadores dessa bibliografia foi a publicação em 1985 da coletânea de ensaios e artigos *Artists' books: a critical anthology and sourcebook*, organizada por Joan Lyons, artista vinculada ao Visual Studies Workshop, nos Estados Unidos. Além dos artigos, o livro, apesar de ser uma pequena brochura, trazia boas fotos, uma ampla bibliografia, com destaque para artigos de periódicos, e endereços de pessoas e entidades ligadas ao livro em todo o mundo. Sendo confirmado o *status* de campo artístico, surgem os esforços de resenha desse campo. Três grandes compêndios foram lançados

---

[2] *Intermedial* e *intermidial* são neologismos. Não constam do Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa, edição de 1998, ou dos dicionários mais comuns. Optei pela grafia de *intermidial*, pelo aportuguesamento *mídia*, do inglês *media*, do plural latino *media*, meios. *Medial* concerne à ideia de centro ou correlatos.

mais ou menos dez anos depois, respectivamente em 1994, 1995 e 1997, se posicionando como a "comissão de frente" da sistematização tipológica. São obras respectivamente de Riva Castleman, Johanna Drucker e Anne Moeglin-Delcroix. Além desses e outros trabalhos que eventualmente serão citados, devem ser destacados os muitos artigos de Clive Phillpot. É impossível falar de livros de artista sem consultá-los.

Riva Castleman: a dívida com a tradição

A century of artists books (*Um século de livros de artistas*), 1994, é a principal obra de Riva Castleman sobre esse assunto, publicada para a exposição de mesmo nome, da qual foi curadora-geral, no Museu de Arte Moderna de Nova York, MoMA, entre outubro de 1994 e janeiro de 1995. Nessa grande mostra foram reapresentados 25 dos volumes expostos em 1935 na primeira exposição nos Estados Unidos de livros ilustrados em estilo moderno, acrescentada de mais cerca de duzentos títulos mais recentes. A intenção era mostrar como a presença e/ou interferência do artista visual conformou os "modernos livros de artista feitos na Europa e nos Estados Unidos" através de um período de cem anos (p.12). As obras apresentadas são de edições; não existe a presença de exemplares únicos. O livro e a exposição são instâncias de consagração, mais do que de crítica. Castleman parece ter se colocado numa posição mais conservadora, embora não menos fundamental. Como então diretora do Department of Prints and Illustrated Books, ela mantém uma visão privilegiada dos aspectos museológicos relacionados. Possui vários livros publicados no campo da gravura.

Em obra anterior (Castleman, 1972, segunda edição em 1988, p.206-207), ela já havia esboçado o surgimento do livro de artista:

> Referências anteriores foram feitas às muitas edições de luxo ilustradas ou ornamentadas por alguns dos mais notáveis artistas deste século com gravuras nas mídias tradicionais. Os mais casuais livretos dos futuristas russos incluíram impressões feitas em maneiras menos elaboradas que, não obstante, são da maior importância na história dos trabalhos de impressão. O livro de artista [*artist's book*] que floresceu como uma forma de arte nos anos 70 era uma total obra de arte, preenchida com palavras, fotografias, desenhos e colagens. Seus primórdios provavelmente se originam mais diretamente das várias publicações efêmeras do Fluxus, um grupo internacional de artistas formado no início dos anos 60.

Ela prossegue destacando o livro de artista como um dos "mais importantes subprodutos" da arte conceitual, "para muitos artistas a única expressão tangível". São citados o norte-americano Edward Ruscha, o "suíço"[3] Dietrich Roth (Dieter Roth), o belga Marcel Broodthaers, os britânicos Gilbert e George e o escocês Hamish Fulton.

---

[3] Dieter Roth, que também já assinou Diter Rot, é alemão nascido em Hannover, em 1930, mas aparece em algumas obras como suíço ou islandês. Falecido em 1998, dividia seu endereço entre Basileia, na Suíça, e Reykjavik, capital da Islândia.

Henri de Toulouse-Lautrec (com texto de Gustave Geffroy), *Yvette Guilbert*, 1894.
Imagem cedida pelo Museum of Modern Art, Nova York.

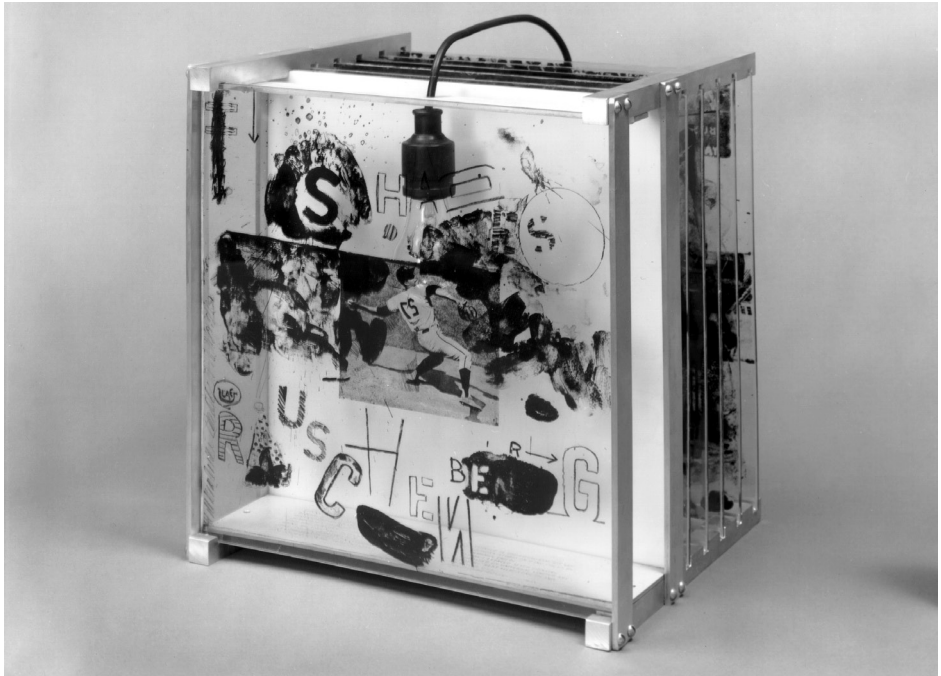
Em *A century of artists books*, ela irá relativizar a importância do grupo Fluxus, talvez pelo acesso ampliado a uma maior amostragem da produção do período e ter convivido com as muitas discussões ocorridas nos últimos anos. Mesmo assim, a arte postal não é discutida. Castleman prefere amplos espaços de tempo, também entendendo as colaborações entre artistas e escritores, em particular poetas, como não só fazendo parte dos primórdios, mas já como regular e efetiva produção. Assim, para ela o "moderno livro de artista" é uma obra surgida já na última década do século 19. O termo "moderno" utilizado no seu significado pós-iluminista. Como outros autores, ela diferencia o livro tradicional (o "livro ilustrado" em especial) dos trabalhos dos grandes movimentos artísticos da primeira metade do século 20 e do livro de artista contemporâneo, o qual se constrói a partir da visão totalizadora do seu criador, fortemente ligada aos experimentos conceituais. Nesses termos, destaca Picasso como o maior produtor neste século, com cerca de 150 títulos dos mais variados tamanhos e tiragens, como *Temperature*, de 1960, com 3,0 x 3,9 cm, ou *La Tauromaquia*, de 1959, com 34,9 x 49,5 cm. Ressalta, também, a difusão internacional do termo inglês *bookwork*, gerando novas considerações classificatórias, mas sem aprofundar o problema. Acrescento que no caso do Brasil *bookwork*

gerará a denominação *livro-obra*, antes frequente mas agora já em desuso. Por exemplo, o *Livro-obra*, 1964-1983, de Lygia Clark, ou nas considerações de Julio Plaza (1982). Mas na língua inglesa *bookwork* é usado também para trabalhos artesanais dentro do campo de atuação da encadernação e do que denominamos a "arte do livro".

Os caprichos, de Francisco de Goya (Madri, 1799), com águas-fortes e águas-tintas, e *Fausto*, de Goethe, com litografias de Eugène Delacroix (Paris, 1828), são apontados como uma reação às edições especiais ilustradas de então, se constituindo numa definitiva mudança de atitude dos artistas rumo ao trabalho com o livro. Outras experiências se seguiriam a essas, frequentemente na forma de portfólios. Novo salto seria dado na década de 20 com a possibilidade (viabilidade) de impressões coloridas tonais, graças ao uso de retículas fotográficas. Teriam sido marcos desse processo *Ecce Homo*, de George Grosz (1923), e *Noa Noa*, de Paul Gauguin (edição fac-símile de 1926). Albert Skira, na Suíça, criaria, após a Segunda Guerra, o hoje consolidado mercado de "livros de mesa", ambiciosos livros de luxo possibilitados pelas modernas técnicas de impressão colorida, e que atendiam a um público ávido por "belas-artes". Seu sócio na revista *Minotaure*, Efstratios Tériade, grego, foi o editor de *Jazz* (1947), de Henri Matisse, e *Cirque* (1950), de Fernand Léger, ambos trabalhos com projetos gráficos integrais, com gravuras dos autores combinadas com seus próprios textos manuscritos. Ainda segundo Castleman, o mais antigo *livre d'artiste* (grafado em francês no original) no sentido moderno poderia ter sido um de dois: ou *Yvette Guilbert* (1894), com texto do jornalista Gustave Geffroy e litografias de Henri de Toulouse-Lautrec, editado em Paris por André Marty (de L'Estampe Originale), por alguns considerada uma obra menos amadurecida; ou *Parallèlement* (1900), com poemas de Paul Verlaine e litografia de Pierre Bonnard, editado em Paris por Ambroise Vollard.

Castleman entende que o livro de Bonnard é devedor do livro de Toulouse-Lautrec. Chama o território dos livros de artista de *bedeviled* (p.29), que tanto pode ser enfeitiçado e fascinante, como atormentado e maltratado. Associa o surgimento do novo conceito de livro de artista à emergência de publicadores na Europa e Estados Unidos durante os anos 60.

> Um novo conceito de livros de artistas, que coloca a totalidade do objeto livro no controle criativo do artista, surgiu quase ao mesmo tempo, e as edições limitadas finamente impressas com águas-fortes e litografias adquiriram um diferente significado nesse contexto. Tais livros de luxo, junto com o gênero de livro impresso que emergiu do final do século dezenove, continuam a representar a tradição então iniciada, seus publicadores tão seletivos se não arrojados. Se, como muitos editores do final do século 20 preferem, artistas desenhavam e pintavam suas páginas ao invés de produzirem repetidas impressões para elas, a forma do livro parece estar em seu caminho de volta para uma origem como manuscrito, no momento em que o computador produziu uma outra, mais prática forma de transportar palavras e imagens. (p.37)

Ainda observa que "ao menos até recentemente" a maioria dos livros de artista era publicada na França, a partir da efervescente parceria entre artistas plásticos e escritores (p.37).

Robert Rauschenberg, *Shades*, 1964. Imagem cedida pelo Museum of Modern Art, Nova York.

Lucio Fontana, *Portrait d'Antonin Artaud*, 1968. Capa para livro de Otto Hahn.
Imagem cedida pelo Museum of Modern Art, Nova York.

A aproximação aos trabalhos é feita por grupos. O primeiro, "artistas com autores", é composto pela junção ou justaposição de obras de artistas com textos preexistentes, contemporâneos ou não um ao outro. O segundo grupo, "artistas como autores", é formado por obras cujo próprio artista é o autor. O terceiro, "artistas para autores", é o das obras por encomenda, em que o artista ilustra ou ilumina um texto preexistente, muitas vezes a convite de um editor. O quarto e último, "artistas sem autores", é dos livros ou álbuns com não mais do que legendas ou títulos, quase puramente visuais.

Para o segundo grupo, Castleman registra que "a *Caixa verde* é simultaneamente o modelo para os assim chamados livros-objetos (aqueles trabalhos do último quarto do século 20 que incluem textos em contêineres não tradicionais) e o mais valioso protótipo para o livro de artista, como veio a ser identificado depois dos anos 50" (p.42). Mais adiante ela retoma o conceito: "livros de artista são isso – a obra do artista cujo imaginário, mais do que estar submetido ao texto, supera-o por traduzi-lo dentro de uma linguagem que tem mais significados do que as palavras sozinhas podem transmitir" (p.50). E discutindo os livros do alemão Dieter Roth, feitos na Islândia nos anos 50 e começo dos 60, enquadrados no último grupo: "foram os primeiros no desenvolvimento do que seria mais tarde internacionalmente cognominado *bookworks*. Eventualmente, os artistas conceituais fizeram o livro de artista seu principal objeto de criatividade" (p.52).

Johanna Drucker e a defesa do contemporâneo

Johanna Drucker é artista e escritora, criadora de livros de artista e professora universitária nos Estados Unidos. Sua pesquisa teórica parece ser herdeira direta das insatisfações geradas pelo livro de Castleman. Irônica, quando não incisiva, fez do título de seu trabalho um imediato enfrentamento ao outro. *The century of artists' books* (*O século dos livros de artistas*), de 1995, se posiciona como contraponto, o primeiro estudo "de corpo inteiro", mantendo vivo o embate conceitual.

Para Drucker, o livro de artista é uma empresa exclusiva do século 20, mesmo que devedor das experiências anteriores, ou seja, do que ela chama *livres d'artistes*, identificados com valores burgueses das escolas francesas. Primeira frase de seu livro (p.vii): "Livros de artista alcançam a maioridade no século 20." Repete mais adiante que é "a forma de arte por excelência do século 20", com muito poucas ocorrências no século passado (p.1). Nota que uma única definição do termo seria altamente enganosa. *Livre d'artiste* quando grafado em francês significa livro ilustrado, e é esse termo que tem gerado confusão. Lembra o papel dos empreendimentos editoriais de Ambroise Vollard e Daniel-Henry Kahnweiler na década de 1890 e seguintes na consagração do livro de luxo, o *livre d'artiste* histórico (p.3). Ele foi uma inovação radical do final do século 19, mas acabou por ter "morte cerebral pela codificação de suas convenções" (p.15).

> Esses livros são trabalhos finamente produzidos, mas eles param antes de ser livros de artista. Eles param no limite do espaço conceitual em que os livros de artistas operam. Antes de tudo, é raro encontrar um *livre d'artiste* que interrogue a forma conceitual ou material do livro como parte de sua intenção, interesses temáticos ou atividades de produção. Isso é talvez um dos mais importantes critérios de distinção das duas formas, uma vez que livros de artistas são quase sempre autoconscientes sobre a estrutura e significado do livro como forma. (p.3-4)

E acrescenta mais adiante:

> Enquanto muitos *livres d'artistes* são interessantes ao seu próprio modo, eles são produções mais que criações, produtos mais que visões, exemplos de uma forma, não interrogações sobre seu potencial conceitual, ou formal, ou metafísico. (p.5)

Além disso, observa seu papel político na mudança de consciência, como em outras formas simbólicas, o que normalmente não acontece no livro ilustrado clássico. Afirma ser difícil de encontrar um movimento artístico do século 20 que não tenha o seu vínculo com o livro, além de haver muitos artistas com dedicação primordial ao livro. Apesar disso, "o livro de artista, como gênero, ainda não foi examinado, sistematizado ou criticamente incorporado à história da arte do século 20" (p.9). Ela mesma, no seu próprio livro, observa que as obras que ela comenta são tratadas como livros e como exemplos de envolvimento artístico mais do que como atributos ou diretrizes dos movimentos a que os artistas estão associados.

137

Linguistic Authority and the Visual Text

Language metabolizes quickly without the resistant force of material.[1] Attention to the stuff in the medium is not the fetishization of some theory-based supplement, but the recognition of the fact of the matter.[2] ~~No real record, no hard trace,~~ Language speaks, appears, is seen and heard, not like the good child of some former era repressing its presence out of sight and earshot for the sake of adult decorum. ~~no evidence exists~~ But the Status of visual poetry is still orphan status, or worse, that of the unwanted ~~to substantiate any theory on the origin of language~~ child at the banquet table celebrating the great works.[3] Writers who used to believe they were just a place in the code[4] ~~the origin of writing, by con-~~

Display by itself is a negatively charged word, associated with all the pejoratives of cultural critique; visual language ends up as an item in the marketplace of delusionary tactics, not as the upstanding citizen protesting the hype and dazzle of commerce, but like some sly shyster con-artist playing at sleight of hand. This is old testament judgement and new new interdiction. Salvation is a moot point in the course of experience. How to massage the brain into life given the overstimulation of the daily eye? Are there tac-

138 / FIGURING the WORD

~~trast~~ are now happy to have their names and faces smeared across the critical tabloids in tasteful headlines ~~is linked to material evidence itself~~ proclaiming their achievements. ~~there is no other form in which it exists~~[5] Still visual poetry is scolded for calling attention to itself (too much makeup and overdressed for an occasion) ~~The actual substance is the grounds~~ taking up too much space with unseemly behavior and ~~for its historical examination~~ flamboyant display.[6]

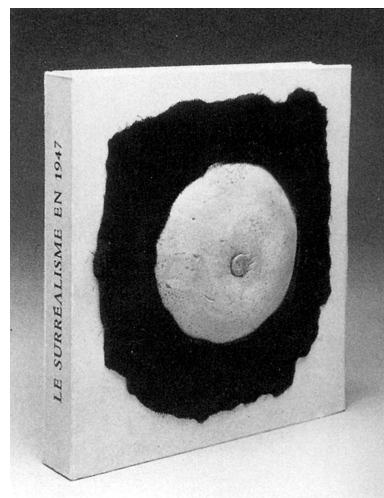
Visuality erupts, insists, interrupts and the eye is massaged. But authority continues to seem to reside in transcendence, a denial of the actual existence in material form of the word—as if the disembodied terms of language could better serve to stabilize the positions of power seized by a fear and a trembling in the face of the face of the

tics to this or something more essential such as a profound recognition of the visual materiality of all writing. Any odd translation of a printed work's typographical treatment misrepresents that original just as badly boldly baldly as the wrong choice of a verb ending violates the rhythm of the lines. Authority is construed to reside with power and that power in the gross concealment of its very means. The laying bare of devices so dear to our forbearers was a means of deconstructing that very authority.

WORD.

Johanna Drucker,
Linguistic autority and the visual text,
1993
(páginas 137 e 138 de Drucker, 1995).

Drucker considera temerário o clichê de outros comentaristas de estabelecer arbitrariamente um marco de origem do livro de artista. Refere-se a *Twentysix gasoline stations*, de Edward Ruscha, com primeira edição de 1962. Considera também que existem fortes precedentes do futurismo russo ao surrealismo, indo até as vanguardas norte-americanas. Para ela, o livro de artista precisa ser compreendido como uma "forma altamente mutável". Portanto, não se deveria balizar um julgamento a partir de critérios formais simples ou reducionistas. Ela prefere entender o livro de artista como um campo "que emerge com muitos pontos

espontâneos de origem e originalidade [...] que dá a ideia falsa de uma noção linear de uma história com um único ponto de origem" (p.11). Se os anos 70 marcam a maioridade, é no final da década que uma outra área de atividade relacionada ao livro se desenvolve de forma inequívoca. Trata-se de objetos assemelhados ao livro ou aos livros escultóricos. Eles tiveram poucos, porém notáveis precedentes, como o catálogo *Favor tocar* (com um seio de borracha porosa na capa), e a *Caixa verde* (com a documentação do processo construtivo do *Grande vidro*, ou *A noiva despida por seus celibatários, mesmo*) de Marcel Duchamp, as caixas de Joseph Cornell e as "salsichas literárias" (feitas com intestino animal recheado com papel retalhado e fervido) de Dieter Roth. Nos anos 80 os trabalhos se direcionam para uma maior proximidade com o conceito da instalação, por um lado, e do vídeo e da realidade virtual, por outro.

Marcel Duchamp, *Prierre de touche*, 1947 (foto fornecida avulsa, de fonte ignorada).

Drucker não irá discorrer sobre os livros escultóricos e seus assemelhados. Ela entende que ir além de certos limites diluiria o enfoque dos livros analisados. Além disso, ela está convencida de que esses trabalhos "pertencem mais ao mundo da escultura e da instalação do que ao mundo dos livros. Eles podem operar como ícones do estado de ser livros ou da identidade do livro, mas não proporcionam uma experiência associada com livros mesmo" (p.14). Para Drucker se não é um livro, então não é um livro.

Do ponto de vista dos precedentes históricos, não há muita diferença entre os pensamentos de Drucker e Castleman. Ela destaca a autoconsciência sobre a forma do livro como ponto de partida para a identificação dos precedentes. Como tal, exemplifica com a produção programática dos ingleses William Blake, em fins do século 18, e William Morris, em fins do 19, o primeiro movido pela paixão da fé mística, e o segundo pelo gosto da regra gráfica. Drucker observa que muitas diretrizes têm servido para os livros de artistas como parâmetros a serem inovados ou para desviar dos preceitos de decoro. Livros de artistas, afinal, são distintos das edições de luxo pela negligência ou pela violação de tais regras (p.29).

Como exemplo oposto ao trabalho monumental de Blake e Morris, Drucker apresenta Gelett Burgess, um homem de humor e escracho, algo como o nosso Barão de Itararé. Em São Francisco, na Califórnia, junto com seu amigo Porter Garnett, ele publicou um falso periódico de apenas um número, *Le Petit journal des refusées* (1896), composto de sátiras à burguesia e refilado em formato trapezoidal. Por tema e forma, o *Journal* seria um antepassado popular do livro de artista.

Do ponto de vista da discussão do livro como uma ideia em termos críticos ou filosóficos, Drucker, assim como a maioria dos autores, também destaca o poeta francês Stéphane Mallarmé, autor do poema *Un Coup de des* (*Um lance de dados*, 1896), publicado postumamente, e de breves ensaios sobre a poética do livro e da escrita e da ação como evidência da existência. Mas realmente dos trabalhos anteriores ao livro contemporâneo, ela apenas se detém nas vanguardas do século 20 (incluindo algumas menções à poesia concreta no Brasil, citando Augusto e Haroldo de Campos), passando quase imediatamente às obras marcantes de Dieter Roth e Edward Ruscha (nessa ordem), e daí para uma análise dos últimos trinta ou quarenta anos. Quase não há descrição de livros de artista que possam ser classificados apenas como livros ilustrados.

Gelett Burgess,
Le Petit journal des refusees, 1896
(Drucker, 1995, p.31).

A oposição ao livro e curadoria de Riva Castleman, discreta no título e no texto, é explícita nas notas. Na página 15, a nota 4 alfineta:

> A exibição erroneamente denominada *Um século de livros de artistas* [*A century of artists books*], com curadoria de Riva Castleman, no Museu de Arte Moderna de Nova York, no inverno de 1994-95, é uma seleção representativa de *livres d'artiste* do século 20. Existem umas poucas anomalias na sua exibição, trabalhos que são livros de artistas, que provavelmente encontram seu caminho para baixo pelo elevador da coleção da biblioteca do MoMA de alguns milhares de livros de artista.

Mais adiante ela volta à carga, na nota 29 da página 90: "A mostra do MoMA com curadoria de Riva Castleman em 1994 NÃO era uma mostra de livros de artista, mas de livros ilustrados, principalmente *livres d'artistes*". Mas se Castleman foi conservadora, Drucker, por outro lado, optou por não acrescentar livros escultóricos em suas análises e resenhas, apesar de reafirmar que "não existem limites ao que os livros de artista podem ser e nem regras para sua construção" (p.364). Pode-se concluir que essa omissão foi a solução de um problema metodológico.

Anne Moeglin-Delcroix e a estética do livro

O terceiro nome com produção de compêndio nos últimos anos é o de Anne Moeglin-Delcroix, francesa, professora da Sorbonne, trabalhando com curadoria e coleções de livros de artistas no Cabinet d'Estampes na Biblioteca Nacional em Paris.

É um dos principais nomes desse campo de estudos na Europa continental. Seu *Esthétique du livre d'artiste: 1960/1980* (*Estética do livro de artista: 1960–1980*) é fruto de sua tese de doutorado, resultando num exemplar volumoso. Portanto, sua obra tem o privilégio de suceder as outras duas antes citadas, de Castleman e Drucker, ao mesmo tempo em que é subsequente a uma pesquisa iniciada antes. Como brincadeira, pode-se dizer que o único defeito sério em sua obra é o seu não-ingresso nos anos 90. Será necessário aguardar suas novas publicações.

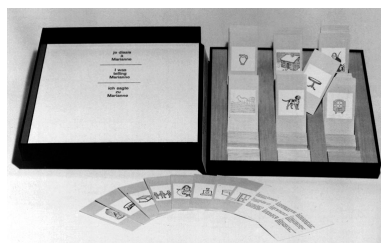
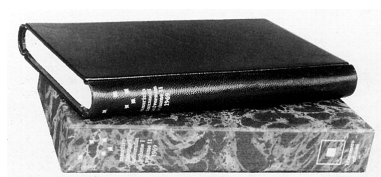
É verdade que *Esthétique...* é uma pesquisa de grande fôlego, mas a inserção definitiva de Moeglin--Delcroix no terreno dos debates já havia acontecido em 1985, com um trabalho menor, o catálogo da exposição Livres d'Artistes. Menor mas não menos importante.

Exposição Livres d'Artistes, 1985, no Centre Georges Pompidou, Paris, organizada pela Bibliothèque publique d'information e pela Bibliothèque nationale (*L'Art et le livre*, 1988, p.46).

No catálogo ela levantou, rapidamente, os problemas e particularidades das expressões *livre d'artiste* e *livre illustré*, sendo o *livre-objet* uma forma particular de livro de artista. Sua explanação se apoiou no pensamento de nomes contemporâneos, como Clive Phillpot, Paul-Armand Gette, Hubert Kretschmer e outros, em cruzamento com a marcante tradição francesa do livro ilustrado. Elege como data de seu nascimento (livro de artista no sentido estrito) os anos 60, em um fenômeno conjunto aos movimentos de vanguarda, através de dois canais simultâneos, um europeu, e o outro norte-americano. Pela Europa, Dieter Roth, com o trabalho desenvolvido a partir de 1961, com especial destaque para as versões de *Daily Mirror* até os anos 70; pelos Estados Unidos, Edward Ruscha, em 1962, com a publicação de *Twentysix gasoline stations*. Esses dois artistas apontariam as direções principais que a atividade seguiria, com grande desenvolvimento nos anos 70: a primeira, de espírito neodadaísta, de exploração multiforme; a segunda, de espírito conceitual, de rigor sistemático. Por minha conta, acrescentaria que essas correntes já existiam historicamente, tendo de um lado o livro de corte dadá-surrealista e, de outro, o livro de concepção diagramático--construtiva. Entre essas correntes, em muitos momentos interpenetrando-as ou com elas se confundindo, o livro futurista. Estaríamos aqui, novamente, encontrando ressonâncias do dualismo clássico e barroco e do gosto conservador eslavo-germânico e latino-mediterrânico? Talvez. Mas o que salta aos olhos é, primeiro, que o Hemisfério Norte ocidental é um grande brique ou um grande caldeirão de museus, do público

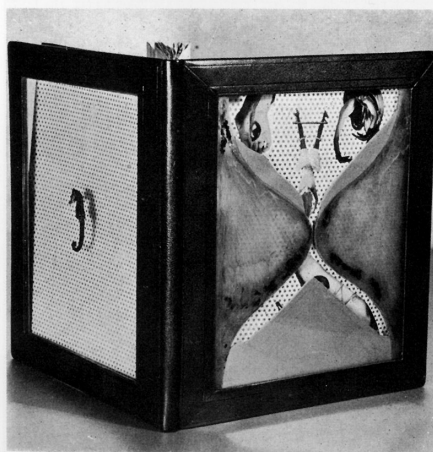
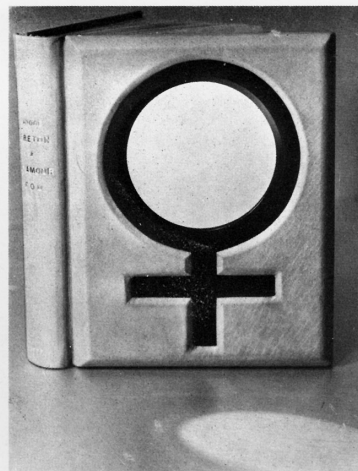
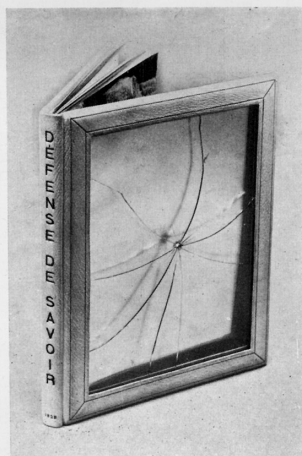
ao privado e ao pessoal; e, segundo, que (não nos esquecendo da participação da Ásia) tiveram a hegemonia do conhecimento gráfico. São fatores muito significativos para a instauração do livro de artista contemporâneo.

O catálogo *Livres d'artistes* (ou a exposição) se constrói pela busca de uma organização sistematizadora que equilibra o conceito entre a arte e a bibliofilia, mas sem prestar atenção às obras anteriores aos anos 60. Com isso, a autora provoca o rompimento da qualificação *livres d'artiste* da qualificação *livre illustré*, afirmando a autonomia da obra plástica de vanguarda da obra de colaboração conservadora. Por um lado ela denega a participação do livro ilustrado na sua exposição. Mas por outro ela alarga sua mostra até o livro-objeto mais radical. Caracteriza, assim, um campo a ser subdividido pelo papel desempenhado pelo livro (e sua ideia como tal) na produção do artista: ou o livro atuará como suporte (o que é apresentado como o usual) ou o livro atuará como objeto (a ponto de deslocar a amplitude de sua demonstração até o livro-objeto, os trabalhos escultóricos e o não-livro).

Anne Moeglin-Delcroix acusa a "significação ampliada" pela vizinhança das acepções de livro de artista e livro-objeto (p.11 e 12). Reconhece duas correntes heterogêneas de livros-objetos. A primeira é a que remonta aos poemas-objetos dos surrealistas e às encadernações de Georges Hugnet (reconhecidos como "livros-objetos"). A segunda corrente, mais recente, "e que só nos interessa do ponto de vista de sua aproximação possível com o livro de artista", se inspira nas colagens da *pop art*, nas acumulações do novo realismo e nas reutilizações da *art povera*, e seria um objeto em forma de livro, liberto da origem literária. Embora Moeglin-Delcroix não fale em perversão de uso, ela deixa clara a anulação, nesse caso, da função de leitura. Fala da realidade sensível do material em detrimento do conteúdo de informação. Pode ser presumido que, nesse caso, ela considere como

Robert Filliou,
Je disais a Marianne, 1965
(Moeglin-Delcroix, 1992, p.76).

Maurizio Nannucci,
Universum, 1969
(Moeglin-Delcroix, 1985, p.116).

Marcel Broodthaers,
Un Voyage en Mer du Nord,
Eine Reise auf der Nordsee,
A Voyage on the North Sea, 1974
(Moeglin-Delcroix, 1985, p.84-85).

Richard Long,
A Walk past Standing Stones, 1980
(Moeglin-Delcroix, 1985, p.74-75).

LIVRES-OBJETS par GEORGES HUGNET

GEORGES HUGNET : ONAN — PHOTO UBAC

ANDRÉ BRETON : L'AMOUR FOU — PHOTO UBAC

PAUL ELUARD : DÉFENSE DE SAVOIR — PHOTO CAILLET

VALENTINE PENROSE : HERBE A LA LUNE — PHOTO CAIVLET

La femme nue et parfaite exalte la femme élégante et savamment maquillée. Les reliures de Georges Huguet — qui sont plutôt des constructions fantômatiques autour des livres — les préparent et les fardent pour le plus grand bal de leur vie. Ainsi, dit-il, « le livre remplit son objet ». Il le remplit jusqu'à ce qu'il en éclate, car les vitres s'étoilent sous les balles tirées de l'intérieur et le mercure, évadé des thermomètres, marque indéfiniment une température caniculaire. Rien ne s'oppose plus à ce que le livre, faisant la roue, entraîne dans son sillage les mille mouettes du désir approchant de son île d'élection.

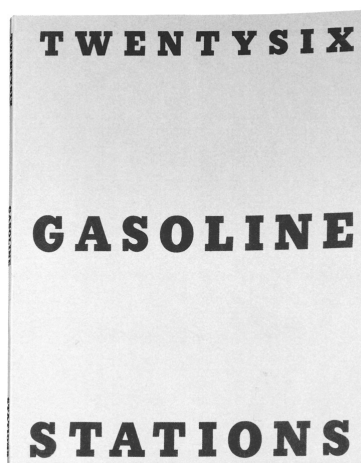
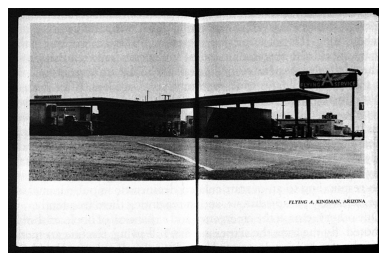
Benjamin Péret.

Página da revista *Minotaure*, n.10, 1937.

informação mensagens de encadeamento lógico, vocalizáveis.

Também devem ser identificados, segundo ela para evitar o rigor dos limites entre livro ilustrado, livro-objeto e livro de artista, os livros híbridos.

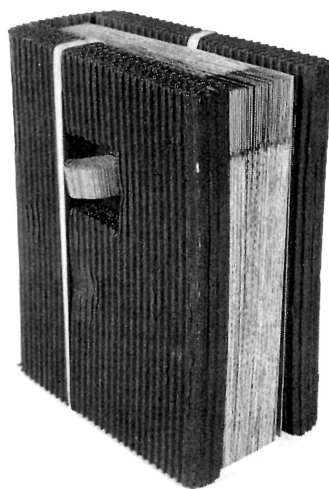
Com o seu trabalho de 1997, assuntos referentes à tipificação são estendidos para um melhor desenvolvimento. Ainda assim, um problema persiste: o primeiro capítulo procura responder a eterna pergunta "o que é um livro de artista?". Nele, aproveita para descrever o problema das traduções ou versões entre o francês e o inglês, além da utilização pelo universo anglo-saxão dos termos franceses *livre d'artiste*, *livre illustré* e *livre de peintre*. O problema lexicográfico parece estar incrustado nesse campo. Moeglin-Delcroix designa *livre de peintre* ao exemplar de luxo, semi-artesanal e caro, inevitavelmente ligado ao consumo burguês. O capítulo "Um produto de série de primeira ordem" (p.27) qualifica o livro de artista a partir da afirmação de Ruscha, feita em 1965, segundo a qual o livro de artista é que, através de seu trabalho, definiria as características que a produção viria a ter: livros singelos, de edição ilimitada e baixo preço de venda, com reproduções fotográficas frequentemente não estetizantes e impressão *offset*, propiciando ao artista pleno controle do trabalho. Ela enfatiza a importância da autopublicação e da autodistribuição dentro desse processo, numa caracterização de independência que o afasta da situação de controle e interferência do editor dos tradicionais livros de bibliófilos. O artista era (ou é) cônscio da possibilidade de acesso à arte pelos meios (mídias) de reprodução. E, muito mais do que fac-similar suas obras, ele passa a conceber a obra como um múltiplo industrial ou semi-industrial. Moeglin-Delcroix, que valoriza as opiniões de artistas, transcreve a proposição de John Baldessari, feita em 1969 (p.33):

> Ninguém mais olha para a arte. Obras de arte deveriam ser feitas diretamente para a reprodução em revistas de arte. Já que nós conhecemos as obras por

Edward Ruscha,
Twentysix gasoline stations,
1962-1963
(é a primeira foto
de Moeglin-Delcroix, 1997, p.18).

Edward Ruscha,
Twentysix gasoline stations,
1962-1963.
A sequência integral de páginas dos livros de Ruscha está reproduzida no catálogo geral de suas obras organizado por Siri Engberg, 1999, também com ensaio de Clive Phillpot.
A imagem mostrada acima é do artigode Phillpot para *Artists' books: a critical anthology and sourcebook* (p.99), organizado por Joan Lyons em 1985 para o Visual Studies Workshop, em Rochester, Estados Unidos.

> suas reproduções, deveríamos trabalhar unicamente para a reprodução. Não mais arte mediada.

No ano seguinte, Baldessari queimaria a parte principal de suas pinturas e colocaria as cinzas numa urna com forma de livro. Por esse motivo, entre outros, ficaria posto à prova o pensamento de Walter Benjamin sobre o desaparecimento da aura da obra de arte provocada pela reprodutibilidade.

> A esse respeito, a reflexão benjaminiana sobre o desaparecimento da aura ligada à reprodução não mais permite entender uma situação tornada mais complexa. A sociedade contemporânea instaurou um acesso coletivo às próprias obras, favorecido por uma política de exposições bem sucedidas que as transformou em acontecimentos culturais; ora, tal "massificação da aura" é absolutamente o contrário de uma democratização da arte, uma vez que nela se perde a experiência estética em prol de uma vaga cultura artística em que o museu serve para verificar a imagem das obras-primas tornada familiar através da reprodução. Segundo uma lógica inversa, o livro de artista possibilita paradoxalmente um acesso público e, não obstante privado, secreto, aurático, à reprodução na medida em que aí o processo de reprodução é aquilo que produz a obra. Ainda mais, o livro oferece esta sob a forma a mais autêntica uma vez que a mais protegida de toda subordinação a interesses comerciais. Novamente, John Baldessari descreve a intenção através da qual estes livros, entre os quais os seus, são concebidos: "A arte parece pura por um momento e desligada do dinheiro. E como muitas pessoas podem possuir o livro, ninguém é dele proprietário." O que, através da reprodução e multiplicação, teria podido afastar a arte de sua essência é, ao contrário, aquilo que a aproxima da mesma.[4] (p.33-34)

Enfim, se o produto de consumo é um livro, não há conflito entre atingir o maior número possível de leitores como um todo e, simultaneamente, atingir cada um individualmente, já que a leitura é geralmente uma experiência solitária. "Tal atitude participa mais fundamentalmente no antiformalismo

Dieter Roth, *Daily Mirror*, 1970. (Moeglin-Delcroix, 1985, p.12.)

Dieter Roth, *Daily Mirror*, 1970, na exposição Books by Artists, 1981, organizada por Art Metropole, de Toronto. O espaço, de discussão e difusão de arte acessível, foi pioneiro nos anos 70, junto com Other Books & So, em Amsterdam, e Printed Matter, em Nova York. Foi criado pelo grupo General Idea, formado por AA Bronson, Felix Partz e Jorge Zontal.

[4] Traduzido por Robert Ponge.

inerente aos livros de artista" (*1st ArtistBook...*, 1994, p.33). Essas e outras considerações compatibilizam as conclusões de Anne Moeglin-Delcroix com a técnica mais do que com o artesanato. Se os livros-objetos matéricos ou escultóricos tinham mais espaço na exposição de 1985 (o que provavelmente era fruto de uma evidência), no livro e exposição de 1997 eles têm uma presença mais discreta. Entretanto, agora ela se detém com muito maior precisão nos conceitos e suas traduções.

Para Moeglin-Delcroix, o mais importante (e definidor) produtor de livros de artista é Ruscha, por entender que seus trabalhos realizaram uma ruptura maior que os de Roth. Os primeiros trabalhos de Roth estavam muito relacionados com o construtivismo abstrato suíço dos anos 50, não tendo, por isso, o caráter revolucionário dos de Ruscha. Ela acredita serem os livros de Ruscha o melhor de sua obra artística. Quanto a Roth, ela afirma preferir seu trabalho plástico, embora tenha a convicção de que *Daily Mirror Book*, *Snow* e *246 little clouds* sejam obras-primas do gênero (*JAB* 6, 1996, p.12).

> Eu penso que o livro é, tanto historicamente como por sua natureza, um meio concebido para conferir prioridade à mensagem. Essa é uma das principais razões para seu aparecimento [no mundo da arte] nos anos 60: a rejeição do formalismo artístico, naquele momento dominante na prática criativa e crítica, em favor de uma arte cujo alvo era significar (para modificar hábitos de pensamento) ou intervir no mundo e na vida real (para mudá-la). Em resumo, o livro, por sua verdadeira natureza, parece para mim ser o meio idealista (visível) por excelência! O suporte material não tem que ser levado em conta exceto na medida em que isso contribui para o conteúdo. (*Anne Moeglin-Delcroix: response to Johanna Drucker. JAB* 6, 1996, p.13)

Eis outro possível motivo para a não inclusão de livros matéricos no seu livro de 1997.

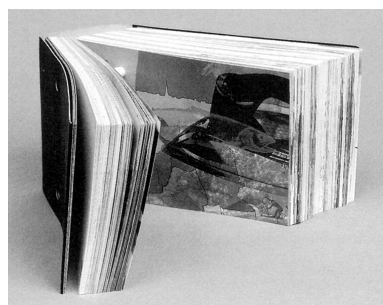
Clive Phillpot, o resto do mundo e Phillpot de novo

No estudo do esforço fim-de-século de compreender a evidência da arte em formato livro, o que se constata é que curiosamente persiste o problema da definição do que a coisa é. Note-se que nos casos anteriores existe sempre um isso-é-isso-não-é, baseado ou em valores estabelecidos ou em valores em estabelecimento. Mas na maioria dos casos, quer em textos americanos (pan-americanos), quer em textos europeus, um nome permanece indo e vindo, sempre na condição de definidor dos principais pontos de partida para a definição do problema, ora propondo parâmetros, ora construindo paradigmas.

Antes do lado de cá do Atlântico, agora do lado de lá (vive na Grã-Bretanha), Clive Phillpot tem sido o mais influente nome, a partir de sua experiência por muitos anos na direção da biblioteca do Museu de Arte Moderna de Nova York (onde constituiu a maior coleção mundial de livros de artista), como crítico de arte, e de sua ligação com Printed Matter, revendedora e agente cultural nova-iorquina criada em 1976 por Sol LeWitt e Lucy Lippard, entre outros. Atualmente é consultor da Biblioteca de Artes

Visuais do British Council. Atribui a Ruscha o principal crédito em demonstrar que o livro pode ser um veículo primário para a expressão artística individual. Faz o elogio das edições ilimitadas, não assinadas e não numeradas, acessíveis não apenas em galerias, mas também em livrarias, quebrando a aura fortemente institucionalizada do objeto precioso. Quanto a Dieter Roth, Phillpot antecipa sua entrada em cena com as criações geométricas dos anos 50, em particular *Children's book*, iniciado em 1954, e publicado em 1957 na Islândia.

Vitrine Fluxus.
(In: Phillpot e Hendricks, 1988.)

Um artigo seu particularmente importante foi "Books, book objects, bookworks, artists' books", publicado na revista *Artforum* de maio de 1982, a propósito de *Real Lush*, de Kevin Osborn. Nele, Phillpot amplia o conceito ainda em estabelecimento de "livros feitos por artistas" para "feitos ou concebidos por artistas" (p.77). Leva em consideração a eventual presença de outros profissionais no apoio ao artista. Apesar disso, ele se sente desconfortável com definições que incorporam a qualificação "de artista". Reconhece, entretanto, a tendência das artes visuais contemporâneas serem categorizadas pela sua mídia: vídeo-arte, *body art*, arte postal, *performance*, instalação, etc. Entende que existiam dois motivos para o estabelecimento e aceitação do termo livro de artista. A primeira era de que "existia a necessidade definida de demarcar território que excluísse a moribunda tradição da 'arte do livro', assim como da indústria do livro de arte". Segundo, "havia a sugestão implícita de que os livros de artistas eram somente uma linha secundária para artistas cuja principal atividade era, por exemplo, pintura ou escultura". Phillpot lembra Ulises Carrión e seu entendimento para a palavra *bookworks*, que seriam "livros em que a forma do livro, uma sequência coerente de páginas, determina condições de leitura que são intrínsecas à obra".[5] Aponta para o uso de *artists' books*, tanto para exemplares impressos, como para exemplares únicos, os livros-objetos, que enfatizam a fisicalidade do volume. Livros múltiplos ou únicos se diferenciam não apenas pelo aspecto, mas também pela filosofia de seus criadores. Enquanto os primeiros buscam o acesso universal, os outros rejeitam

Kevin Osborn, *Real lush*, 1981.
(Moeglin, 1985, p. 85.)

[5] Phillpot se refere a "Bookworks revisited", em *The Print Collector's Newsletter*, v. 11, n.1, março-abril de 1980, p.8. Essa palavra não tem tradução adequada para o português, um idioma que não tem as mesmas facilidades para neologismos como o inglês. Usou-se, mas sem permanência, o termo "livro-obra", como no título de um trabalho de Lygia Clark, citado mais adiante.

o potencial de proliferação. Para Phillpot, os livros múltiplos são cada cópia uma obra de arte.

> Livros-objetos frequentemente apenas se parecem com livros – eles podem ser objetos sólidos que não podem ser abertos, permitir leitura solitária; eles se tornam escultura. Livros únicos podem ainda ser livros-obra [*bookworks*] quando, por exemplo, o único protótipo de um livro múltiplo é virtualmente idêntico a uma das muitas cópias que gera, e portanto divide essas propriedades de múltiplo, exceto somente sua disponibilidade. Múltiplos livros-obras, ao contrário de livros de artistas múltiplos, não são tão comuns quanto se pode supor. Poucos fazedores de livros produzem trabalhos que são realmente dependentes da forma do livro. Muitas pessoas agrupam páginas juntas, mas poucas concebem seu trabalho nos termos do meio. (p.77)

Diagrama de Clive Phillpot, "Books, Book Objects, Bookworks, Artists' Books", em *Artforum*, maio de 1982.

Phillpot ilustra o seu artigo com um diagrama em que propõe interseções ou áreas comuns ao campo dos livros comuns, dos livros de artista e da arte. O livro de artista pode ser apenas um livro convencional, pode ser um livro-objeto, ou pode ser um livro-obra, pertencendo tanto à arte como à bibliofilia. Em todos os casos eles podem ser únicos ou múltiplos. O diagrama fez sucesso e foi algumas vezes republicado.

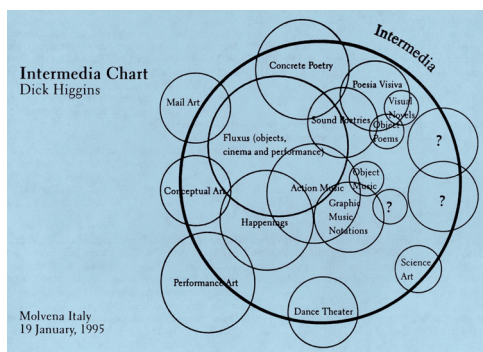
Em dezembro de 1982, *Art Documentation*, o boletim da Sociedade das Bibliotecas de Arte da América do Norte (Art Libraries Society of North America), dedicou seu número ao esclarecimento do assunto para o público bibliotecário, incluindo problemas técnicos e financeiros. Phillpot foi o coordenador do grupo de artigos, denominado *An ABC of Artists' Books Collections*. Em mais um esforço de clareza, a capa apresentava, ao invés de uma previsível ilustração, apenas a transcrição dos conceitos de *book*, *art book*, *artist's book*, *book art*, *bookwork* e *book object*.

> **livro.** Coleção de folhas em branco e/ou que portam imagens, usualmente fixadas juntas por uma das bordas e refiladas nas outras para formar uma única sucessão de folhas uniformes.
>
> **livro de arte.** Livro em que a arte ou o artista é o assunto.
>
> **livro de artista.** Livro em que um artista é o autor.
>
> **arte do livro.** Arte que emprega a forma do livro.
>
> **livro-obra** [*bookwork*]**.** Obra de arte dependente da estrutura de um livro.

livro-objeto. Objeto de arte que alude à forma de um livro.

Llibres d'Artista/
Artist's Books, 1981,
exposição no espaço Metrònom,
Centre de Documentació
d'Art Actual, Barcelona,
organizada por Rafael Tous
(imagem reproduzida da página
de rosto do catálogo).

É importante registrar que isso fez parte da intensa movimentação do início dos anos 80, especialmente 1981 e 1982, num momento de maioridade do livro de artista. Correndo em paralelo com a arte postal, com a qual compartilhava grande parte de seus criadores, o livro de artista alcançou os principais recantos do mundo. Isso se deu, por um lado, pela extrapolação de fronteiras permitida pela multiplicação do original, e, por outro, pela possibilidade de qualquer artista, independente de sua habilidade artesanal, elaborar uma peça única, conforme ou não ao livro. Assim, pequenas, médias e grandes exposições coletivas aconteceram na França (ainda com débito ao livro ilustrado), Itália (um pouco dependente da *poesia visiva*), Alemanha e Holanda (com posturas mais críticas). Nos Estados Unidos, de costa a costa foram algumas dezenas de mostras de todos os tamanhos, afirmando o país como o maior produtor e disseminador. No Canadá, patrocinada por Art Metropole, de Toronto, a mostra Books by Artists percorre o país em seis exibições entre 1981 e 1982. No México, em 1981, após uma importante mostra na Califórnia, Estados Unidos, o Museu de Arte Moderna dedica um número duplo de sua revista *Artes Visuales* a um levantamento da singular produção mexicana. No Brasil, a XVI Bienal de São Paulo, em 1981, apresentou uma grande exibição de arte postal com curadoria de Julio Plaza, com um setor ("vetor A-2") dedicado ao livro de artista. Mas entre as mais influentes exposições desse mesmo ano estava a organizada pelo espaço Metrònom, de Barcelona, Espanha, Llibres d'Artista/Artist's Books, com organização de Rafael Tous i Giner: de todo o mundo participaram mais de oitocentos artistas com cerca de 2 mil trabalhos. Todos esses eventos motivaram, confirmaram e reconheceram a existência de uma multiplicidade formal muito mais agressiva que a dos anos 60. Embora a marginalidade do livro de artista continuasse preservada, as definições tradicionais (do conceitualismo dos anos 60 e 70) não davam mais conta de sua tarefa. Alie-se a isso a transferência das expressões francesas *livre de peintre*, *livre de luxe* e *livre d'artiste* para a língua inglesa, que absorve com objetividade os estrangeirismos. Isso criou, como já foi visto, e ainda cria, muita confusão. É o caso de lembrar que uma edição de luxo, de tiragem limitada, na tradição britânica privilegia o texto tipográfico, enquanto a tradição francesa privilegia a ilustração que o acompanha, independente do fato de ambas apresentarem os mesmos requintes de encadernação (Hill, 1984). O Canadá vivenciou

esse problema conceitual por sua particular situação de paralelismo cultural aos falares francófonos e anglófonos. Ver, por exemplo, a evolução do nome e dos acervos das exposições Made in Canada, organizadas pela Biblioteca Nacional do Canadá. Da primeira, realizada em 1981, até a quinta, em 1987, seu subtítulo era Artists in Books/Livres d'artistes. Apenas na sexta edição, em 1990, houve a mudança para Artists' Books/Livres d'artistes. Simultaneamente a isso, a Biblioteca Nacional do Quebec constituía a sua coleção de livros de artista, subdividida em três categorias: edições de luxo limitadas, livros-objetos e edições de tiragens abertas (*Les collection...*, 1996, p.48 e seguintes). O reconhecimento da fundação de uma categoria artística passível de catalogação no Canadá pode ser encontrado no estudo independente de Peter Trepanier, *Artists' books? A definition and na argument for their inclusion in library collections*, 1983, para a McGill University. Trepanier é atualmente diretor da Biblioteca da National Gallery of Canada/Musée des beaux-arts du Canada. Ele observa que a Biblioteca do Congresso já teria reconhecido o assunto *artists' books* (p.14).[6] Mas como colocar sob a mesma rubrica um folheto em sanfona, um grosso volume de mais de mil páginas em branco ou um cepo de madeira? E afinal, que parâmetros utilizar na decisão do local adequado para o livro-objeto, se na galeria (ou museu), na biblioteca, ou em ambos? A realidade é que o problema estava só no seu começo oficial.

Dick Higgins, gráfico da intermídia (*Umbrella*, v. 20, n. 3/4, outubro de 1997, p. 96).

Antigas instalações do Center for Book Arts, em Nova York, fundado em 1974 por Richard Minsky. Em 1999 mudou-se para nova sede, graças a fundos próprios e donativos. Seus programas de cursos informam que o centro "é dedicado à preservação dos ofícios tradicionais da feitura de livros, bem como encorajar interpretações contemporâneas do livro como um objeto de arte". E costumam acrescentar um alerta para os alérgicos: "O Center for Book Arts é o lar de Lizzie, a gata".

[6] No Brasil, Muriel Scott, bibliotecária chefe da Seção de Obras Raras e Especiais da Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, seção onde os livros de artistas são incluídos, informa que a coleção cresceu recentemente com doações de Haroldo de Campos. Essas obras estão sendo catalogadas e estarão disponíveis como "livros de artistas".

A continuação (também oficial) do problema, ocorreu em 1993, no *Art Libraries Journal*, periódico internacional para bibliotecários de artes visuais, com sede principal na Grã-Bretanha.[7] No número 1, volume 18, a revista dedicaria suas primeiras 28 páginas para questões semelhantes. Clive Phillpot foi solicitado a contribuir com o texto de sua apresentação em uma conferência europeia de bibliotecas de arte. O resumo de seu texto esclarece (*Twentysix gasoline stations that shook the world: the rise and fall of cheap booklets as art*, p.4):

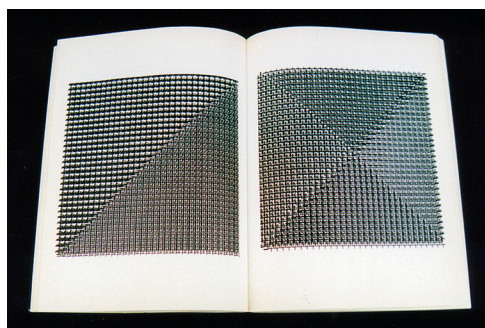
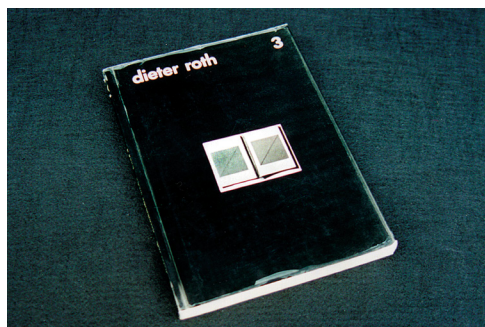
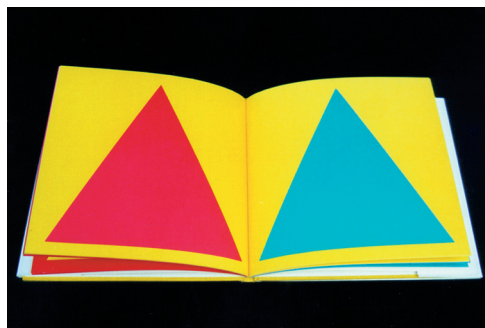
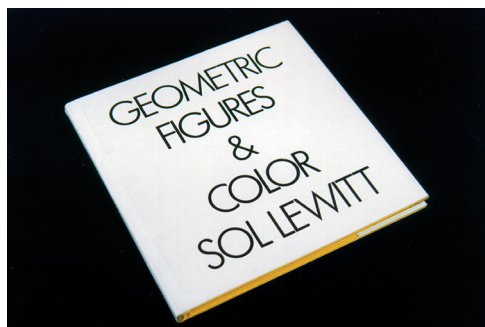
> O termo "livros de artista" tem sido usado desde cerca de 1970 para denotar livretos de baixo preço produzidos por artistas em tiragens "ilimitadas", mas pode legitimamente abarcar uma variedade de artefatos; a palavra "livro-obra", cunhada em 1975, carrega consigo o significado mais específico de uma obra de arte em forma de livro. *Twentysix Gasoline Stations*, de Ed Ruscha, publicado em 1963, foi um livro-obra pioneiro; foi seguido por mais livros-obras do mesmo artista através dos dez anos seguintes; entretanto, as produções inovadoras de Ruscha foram precedidas por um número de experimentos com o formato livro, por Bruno Munari, Åke Hodell e outros, durante os anos 50 e início dos 60. Livros-obra floresceram nos 70 como um meio de produzir verdadeiras obras de arte disponíveis para uma ampla audiência, mas nos 80 esse ideal foi gradualmente ultrapassado por uma crescente tendência no sentido de se fazer livros-obras como preciosos, custosos colecionáveis, em edições limitadas, enquanto alguns dos anteriores, uma vez baratos livros-obras, passaram a ser vendidos por preços inflados no mercado de livros usados. Todavia, muitos artistas estão prosseguindo a produzir livros-obras relativamente acessíveis, às vezes usando fotocopiadoras, ou a publicar revistas de artistas. O trabalho de Telfer Stokes demonstra que o formato do livro múltiplo persiste como um meio excitante e acessível nas mãos de um artista comprometido.

Novos diagramas realizados por Clive Phillpot, para conferência reproduzida em *Art Libraries Journal*, v. 18, n. 1, 1993.

Phillpot observa que a designação *artists' books* era usada como tradução do francês tradicional *livres d'artistes* e *livres de luxe*, aplicados a edições luxuosas com textos literários preexistentes. A primeira vez em que *artists' books* foi aplicado para livretos

[7] Também *Revue de Bibliothèques d'Art, Zeitschrift für Kunstbibliotheken, Revista de Bibliotecas de Arte*. O último subtítulo é em espanhol.

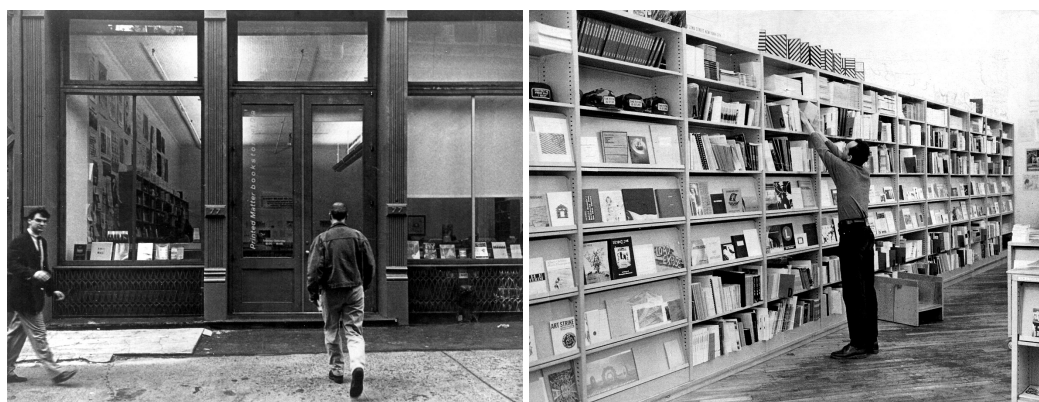
concebidos por artistas parece ter sido em 1973 no catálogo da exposição de mesmo nome no Moore College of Art, na Filadélfia. Pode ter sido uma evolução das ideias do crítico italiano Germano Celant para uma mostra em Londres em 1972, Book as Artwork 1960/1972.[8] Já *bookworks* teria sido cunhado por Martin Attwood para a exposição Artists' Bookworks, patrocinada pelo British Council para ser exibida na Alemanha em 1975. Phillpot comenta o seu diagrama publicado em 1982 na revista *Artforum*, depois republicado por Anne Moeglin-Delcroix, na França (1985), e por Artur Brall, na Alemanha (1986). Para tornar mais claro (e sabendo dos problemas particulares – e de crítica de arte – que a definição em outros idiomas pode trazer), ele refaz o diagrama, agora subdividido em três, e com os círculos substituídos por contornos de frutas: os livros representados por uma pêra, a arte por uma maçã (!) e os livros de artista por um limão (!!!). Assim, *artists' books* podem ser *literary books*, *bookworks* ou *book objects*, independente de serem múltiplos ou únicos.

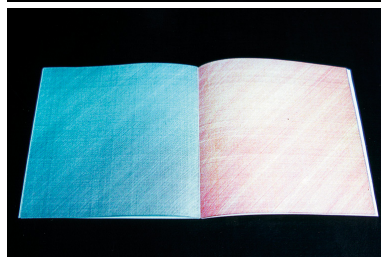
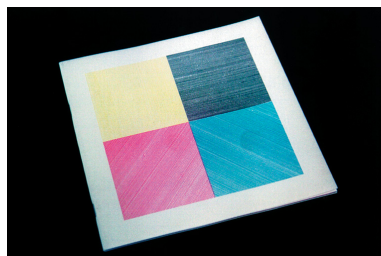
Para o português, dizemos que os livros de artista, no sentido lato, como um campo das artes visuais, podem ser: livros literários, quando não têm evidentes valores plásticos; livros de artistas propriamente ditos, no sentido estrito, chamados, às vezes, em certos casos, de livros-obras, como tradução literal de *bookworks*; e livros-objetos, obras escultóricas e matéricas desprovidas de elementos bibliográficos. Deve-se ter em mente que a tradução de *bookwork* é problemática, uma vez que o inglês permite justaposições e aglutinações com mais liberdade e pronti-

Dieter Roth, *Gesammelte werke: band 3: bok 2a und bok 2b*, 1973.

Sol LeWitt,
Geometric figures & color, 1979.

[8] O texto teve outras republicações, como em *Books by artists*, organizado por Tim Guest, 1981.

dão. A palavra *bookwork* é frequentemente traduzida, na nossa fala coloquial, simplesmente como "livro". Mas não pelo seu aspecto literário ou textual, ou verbo-visual, e sim por sua existência física, plasticamente programada e matericamente fundada.

Em 1985, em um artigo para *Artists' books: a critical anthology and sourcebook*, organizado por Joan Lyons, Phillpot recenseou os vinte nomes para ele mais importantes para

Other Books & So, Amsterdã, hoje extinta. Ao centro, Ulises Carrión; à esquerda, Flávio Pons; à direita, desconhecido (foto de 1978, cedida pelo Espaço NO - Arquivo).

Livraria Printed Matter, Nova York (fotos dos catálogos de 1991 e 1992).

Edward Ruscha e Lawrence Weiner,
Hard light, 1978.

Sol LeWitt,
Four basic kinds of lines & colour, 1969-1971.

Bruno Munari, *Viaggio nella fantasia/ Flight of fancy/ Voyage en imagination*, 1998 (segunda edição).

Hamish Fulton, *Ajawaan*, 1987.

Jochen Gerz, *Fuji-Yama-Series*, 1981.

Allan Kaprow, *Pose*, 1970.

a fundação do moderno livro de artista: Ruscha, Roth, Eduardo Paolozzi, Andy Warhol, Sol LeWitt, Lawrence Weiner, Richard Long, Daniel Buren, John Baldessari, Davi Det Hompson (cognome para David E. Thompson), Telfer Stokes e Kevin Osborn. Para o artigo de 1993 citado, ele acrescenta, inclusive como precursores de Ruscha, o italiano Bruno Munari (com os seus trabalhos da década de 50), o argentino Leandro Katz e o sueco Åke Hodell (principalmente por seus trabalhos de 1961 e 1962, a partir da poesia visual e concreta dependentes do formato livro). Katz e Hodell não são citados nos livros de Castleman, Drucker ou Moeglin-Delcroix.

Com respeito aos livretos de baixo custo, Phillpot registra o que ele vê como "a erosão de ganhos desse movimento, especialmente nos anos 80, como um mercado ampliado para novos tipos de valiosas edições limitadas e antialfabetizados livros únicos" (p.10). A designação *artists' book*, já imperfeita, se alargaria para abarcar um espectro mais amplo, novamente incluindo edições luxuosas, "a reboque com o crescimento do Reaganismo e do Thatcherismo, e no interesse em um expressionismo em pintura aquecido no micro-ondas. [...] Os sonhos de muitos por uma arte acessível estava rudemente despedaçado".

Em 1998, em conjunção com a exposição Artist/Author: Contemporary Artists' Books (itinerante pelos Estados Unidos), a Federação Americana de Artes lança um livro organizado por Cornelia Lauf com a participação de Phillpot. Em seu ensaio ele reitera que *artist's book* é apenas uma convenção, sinônimo de *livres d'artiste* ou *Künstlerbuch* (em 1998 o problema ainda continua!). Ele mantém as ressalvas ao livro-objeto, em favor do livro gráfico. Mas coloca mais luz (e mais amplitude) no campo do livro de artista e sua "natureza mestiça". Assim, pertencem a esse campo os seguintes objetos gráficos, entre outros (p.31 e seguintes): revistas que incluem arte para a página (que se comportam como livros de artistas seriais); *assemblings* (volumes compostos por agrupamentos de páginas feitos por diferentes artistas); antologias (semelhantes aos *assemblings*, mas com o concurso de um editor); escritos, diários e manifestos; poesia visual e obras com a palavra (desde que componham o volume); partituras e roteiros; documentação; reproduções fac-similadas e cadernos de rascunho; álbuns e inventários; obras gráficas (sem narrativas), às quais convêm o formato livro; histórias em quadrinhos específicas; livros ilustrados; *page art* (arte de página, iluminuras, interferências gráficas, etc.) e arte postal; arte do livro e *bookworks* (livros-obra). Essa "taxonomia" é apresentada por Phillpot como um espectro, como o das diferentes cores que no fim compõem a luz branca: "no final do arco-íris, existe um pote de livros-obra" (p.50).

O Brasil e as reticências

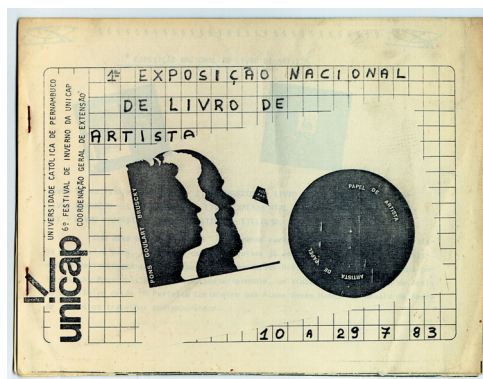
No caso específico do Brasil, a pesquisa tende a ser um pouco entristecedora, pela constatação da mínima (porque quase nula) cobertura do assunto pela bibliografia nacional. Mesmo pelos canais internacionais o acesso ao país é difícil. Alguns artistas

brasileiros estenderam ou estendem sua atuação até a Europa ou América do Norte, o que de fato poderia ser um caminho para verificar possíveis correntes. Mas através da literatura estrangeira são lembradas apenas a participação paulista no pioneirismo da poesia concreta, em geral, e, em particular, as experiências de Décio Pignatari e Haroldo e Augusto de Campos, com a participação de Julio Plaza. Há que reconhecer que é ponto para as letras. Por outro lado, a obrigação de desvendar cabe ao pesquisador brasileiro, que acaba por omitir essa parte da nossa produção artística.

Catálogo em fotocópia da 1ª Exposição Nacional de Livro de Artista, 1983, Recife, com 82 participações e 155 obras, com curadoria de Paulo Bruscky e Daniel Santiago. Antes desse evento, a própria Universidade Católica de Pernambuco, por intermédio de Bruscky, organizou, em 1979, uma Exposição Internacional de Livros de Artistas, com 136 participantes.

É claro que tivemos e ainda temos outros expoentes, além desses citados. Mas, *grosso modo*, houve mais aventura que realização, e as nossas mostras, esporádicas, não possuem a diversidade agressiva das exibições em outros países. Além disso, o fortíssimo vínculo com a palavra (e o respectivo sucesso artístico) formou uma corrente distante da imagem pura ou do trabalho com o volume gráfico. Penso que também outros motivos levaram a isso. Entre eles, causa estranheza o quase nulo conhecimento e aplicação das técnicas de encadernação criativa voltadas às artes plásticas, o que em outros locais tem possibilitado ao artista o exercício de peças únicas, amalgamando conceitos bidimensionais e tridimensionais, além de possibilitar um escape à equivocada obrigatoriedade de uma tiragem significativa.

A falta de informação disponível pode ser verificada tanto na literatura técnica para um grande público (ou ao menos maior que o usual), como na literatura técnica para um público bem mais específico. Como demonstração do primeiro caso, destaco que nas obras mais relevantes e divulgadas sobre a história da arte no Brasil encontrei apenas um texto, da exata extensão de um parágrafo, sobre o livro de artista brasileiro, de Walter Zanini, em *História geral da arte no Brasil*. É tão curto que pode ser transcrito integralmente.

> Uma especificação a se fazer em relação ao trabalho conceitual é a dos livros-de-artista e cadernos-de-artista. Os poetas se anteciparam aos seus colegas das artes plásticas ao encarar o livro como forma de arte. Entre estes, acham-se os pioneiros Lygia Pape, com o *Livro da Criação* (1958) e Dillon Filho, que em 1960 produziu livros-poemas. Mais tarde também Raimundo Colares credenciou-se com trabalhos nesse sentido. Em 1968, Júlio Pacello editou em São Paulo o *Livro-Objeto* de Julio Plaza. Nos anos 70 e início desta década, mormente em São Paulo, proliferaram as publicações de artistas, juntamente com as de poetas aparecendo, entre outras, as de Julio Plaza, já citado a esse respeito (por vezes em colaboração com Augusto de Campos), Antônio Dias, Regina Silveira, Gabriel Borba Filho, Carmela Gross,

Mário Ishikawa, Ivald Granato, Regina Vater, Cláudio Ferlauto, Anna Bella Geiger, Ivens Olinto Machado, Tunga, Vera Barcelos e Flávio Pons, este residente em Amsterdam, entre outros. Uma intimidade estabeleceu-se entre vários deles e os poetas que trabalhavam com a imagem, a exemplo de Edgard Braga (1897), Ronaldo Azeredo (1937), Hermann Villari (1943) e Omar Khouri (1948).

Naturalmente existem outras fontes à disposição (poucas), como os catálogos das mostras Tendências do Livro de Artista no Brasil, São Paulo, 1985, com curadoria de Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa; Livro-Objeto: a Fronteira dos Vazios, Rio de Janeiro, 1994, com curadoria de Marcio Doctors; Ex Libris/Home Page, São Paulo, 1996, com curadoria de Giselle Beiguelman e Sérgio Pizoli e assessoria de Eduardo Braga; e mesmo a nossa Arte Livro Gaúcho: 1950-1983, Porto Alegre, 1983, com projeto e curadoria de Vera Chaves. Outros textos críticos podem ser encontrados no catálogo da mostra itinerante na Itália Brasil: Sinais de Arte – Livros e Vídeos 1950-93. São catálogos que contribuem muito com seus registros e ilustrações, mas que trazem alguns importantes textos teóricos, ainda que pouco significativos quanto à quantidade.

Além desses, existem muitos textos sobre a poesia concreta e visual, incluindo o poema-processo. Mas devem ser analisados com cuidado, já que com frequência se fala em poesia ou poema, e não em livro.

Exposição Ex Libris/Home Page, Paço das Artes, São Paulo, 1996.

Julio Plaza e a semiótica

O mais significativo ensaio sobre a estética do livro de artista sob o ponto de vista da semiótica escrito no País foi o artigo de Julio Plaza (nascido na Espanha, mas radicado no Brasil, onde faleceria em 2003), publicado em duas partes em edições sucessivas da revista *Arte em São Paulo*, em 1982, "O livro como forma de arte". Ele foi precedido por um pequeno texto avulso de mesmo nome, de 1980.

Em "O livro como forma de arte" de 1980, Julio Plaza tenta descrever as possíveis variações de apresentação da edição alternativa, ou "não sistema". Ele privilegia a relação do livro com o poema. A categoria do "livro como arte" teria sido inaugurada com *Um lance de dados*, de Mallarmé. Muito poucas variações formais são apontadas. O texto é pequeno e, às vezes, lhe recai o ônus de ser sintético, parecendo não prever os desdobramentos da vanguarda mundial:

> Álbuns, Pastas, Port-folios, Edições de Luxo, usando a técnica da fotografia, da gravura ou outras, são simplesmente edições que reúnem trabalhos aglutinados pelo tema comum, e que podem existir perfeitamente dentro e fora dos meios empregados, não participando portanto da problemática espaço-temporal do livro. Estas Edições de Arte se confundem mais com a "arte do editor", tão cara aos bibliófilos, do que com a arte de criar, mais cara aos artistas. (p.3)

Plaza nota que um dos primeiros livros-poemas (que ele apresenta como sinônimo de livro-objeto e livro-obra) foi *A ave*, de Wlademir Dias Pino (mais tarde Dias-Pino), 1954. De fato, essa obra parece estar entre as precursoras mundiais dos livros visuais.

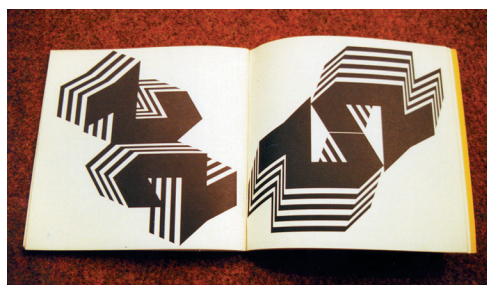
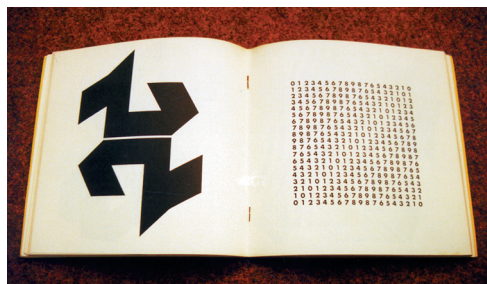
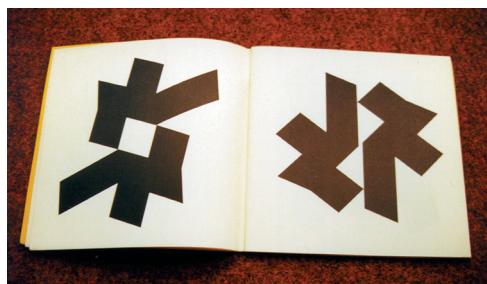
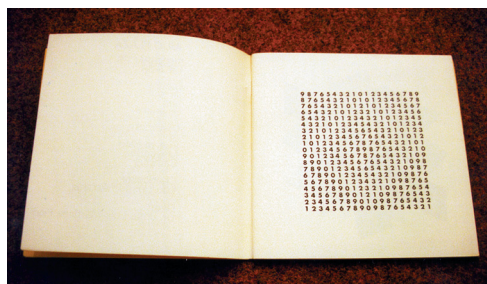
Em outro pequeno texto do mesmo ano, *Samizdat como comunicação alternativa*, ele complementa o trabalho anterior com exemplos mais ágeis. Samizdat é russo, referindo-se a "toda a produção veiculada através da mídia precária e ideologicamente

Julio Plaza, *Objetos*, 1969.

antagônica ao poder soviético". Aqui a palavra é utilizada em sentido figurado. Destaca a atuação internacional do grupo Fluxus e do grupo Noigandres. Mas no Brasil a produção individualista seria tão marginal quanto a produção "sistema". Plaza faz a defesa dos artistas independentes.

"O livro como forma de arte", de 1982, é fruto direto do desenvolvimento dos textos anteriores. É um dos principais instrumentos de referência publicado no Brasil, o que não o impede de gerar algumas dúvidas. Dentre as razões cito três.

1. Plaza é rigoroso na classificação tipológica. Mas mesmo sendo tão afirmativo, ele fica indefinido pela grafia de livro de artista, palavra que poderia ter sido redigida com hifens, como o foi no catálogo da XVI Bienal de São Paulo. Isso poderia ter sido comentado, já que é importante para o estabelecimento apropriado de definições. Qualquer livro de artista é um livro, mas nem todo livro de artista o é. Podemos dizer *a mesa redonda*, e estamos falando da mesa (que é redonda); ou podemos dizer *a mesa-redonda*, e estamos falando de um tipo específico de atividade. A unidade semântica[9] é dada, em português, principalmente pelo uso do hífen, como o apóstrofo e a aglutinação no inglês, por exemplo (*artist's book* e *bookwork*). Do mesmo modo, o *objeto livro* (o objeto de uso cotidiano ao qual denominamos como livro) e o *objeto-livro* (como uma proposta de especificação conceitual do objeto artís-

[9] O assunto pode ser verificado em gramáticas e possui regras mais ou menos claras desde 1945. Por exemplo, citemos o *Novo manual de português*, de Celso Pedro Luft e outros, São Paulo: Globo, 1995. Páginas 197 e 198. (Primeira edição de 1971.)

Julio Plaza, *Signspaces*, 1970 (1967-1969).

tico). Não importa se estando correta ou incorreta sua solução, o problema poderia implicar fortemente todo o modelo que se pretendia construir, porque influiria no conceito. O “livro-de-artista” e o “livro de artista” incluirão ou não o “não-livro”. Esse problema de grafia persistiu no Brasil. Como já foi observado, em catálogos como *Sinais de arte...* há grafias com e sem hífen, dependendo do autor.

Julio Plaza, *Espacio-tiempo como accion*, 1971 (leiaute de Vera Roitman).

2. Os primeiros parágrafos da primeira parte usam de transcrições de um texto muito divulgado de Ulises Carrión, *A nova arte de fazer livros*. Carrión (1941-1989) era mexicano, estudou na França, mas radicou-se na Holanda, onde abriu a primeira livraria de livros de artista da Europa, a Other Books & So, em 1975, dividindo sua administração com Aart van Barneveld. Influenciou muitos artistas no mundo todo, inclusive os ligados ao Espaço NO, em Porto Alegre. Parece ter sido uma das mais valiosas contribuições ao pensamento de Plaza no que diz respeito a natureza sequencial do livro. O trabalho de Carrión está citado da bibliografia do artigo de Plaza, mas já no texto fica bem marcada a sua importância. Vejamos um trecho de Plaza.

> [...] Livro é uma sequência de espaços (planos) em que cada um é percebido como um momento diferente. O livro é, portanto, uma sequência de momentos.
>
> O livro é signo, é linguagem espaço-temporal.
>
> O texto verbal contido num livro ignora o fato que o livro é uma estrutura autônoma espaço-temporal em sequência. Uma série de textos, poemas ou outros signos, distribuídos através do livro, seguindo uma ordem particular e sequencial, revela a natureza do livro como estrutura espaço-temporal. Esta disposição revela a sequência, mas não a incorpora, não a assimila. [...]

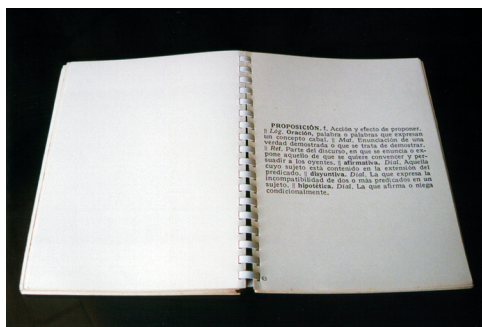
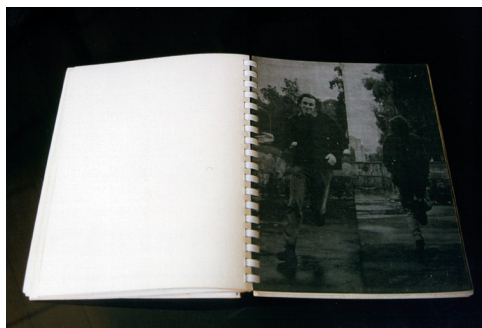
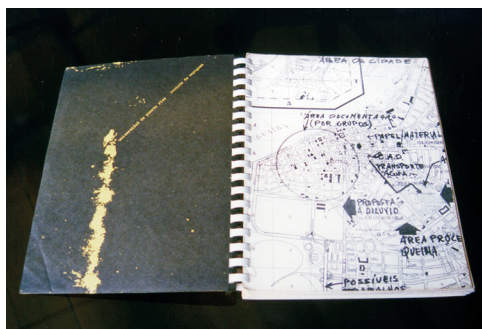
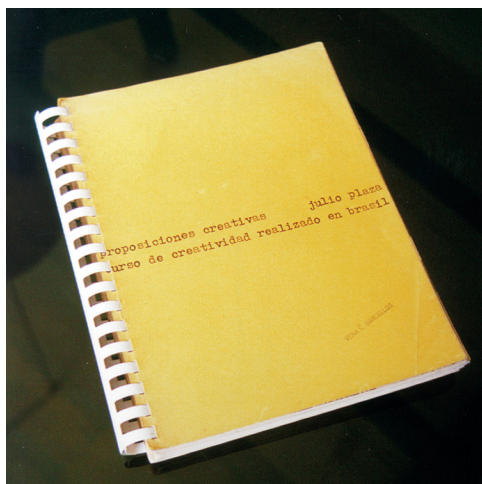
Comparemos com Carrión.

> Um livro é uma sequência de espaços.
>
> Cada um desses espaços é percebido num momento diferente - um livro é também uma sequência de momentos. [...]

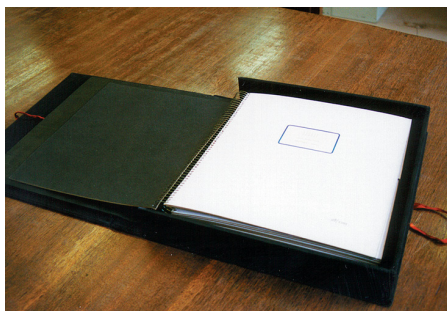
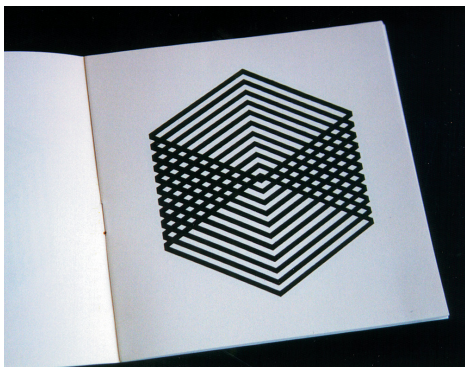
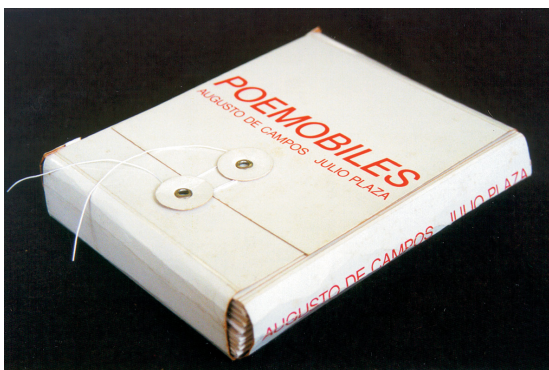
> Um texto literário (prosa) contido num livro ignora o fato de que o livro é uma sequência espaço-tempo autônoma.
>
> Uma série de textos mais ou menos pequenos (poemas de outro) distribuídos por todo o livro, seguindo uma disposição específica, revela a natureza sequencial do livro.
>
> Isto o revela, talvez o utilize; porém não o incorpora ou assimila. [...]
>
> O livro é uma sequência espaço-tempo [...]

Naturalmente, a liberdade na apresentação de seu trabalho é uma manifestação de sua agilidade criativa, que não diminui em nada seu valor. O problema é que isso dificulta as transcrições necessárias numa dissertação subsequente, num processo que poderia se multiplicar em cadeia. Ou seja: se eu preciso citar Plaza, como fazer para separá-lo de Carrión?

3. A segunda parte é sobre o que Plaza chama de livro *anartístico*, um neologismo desajeitado. Em etimologia (ver os dicionários citados) o prefixo *a(an)* indica uma negação, privação, oposição ou um movimento contrário ao conceito do radical que o segue. Não me parece um substantivo adequado ao que ele está por demonstrar. Talvez seja uma reincidência da formação de palavras com forte espírito poético de que tanto gostamos nas artes visuais, mas que às vezes induzem a equívocos. Talvez no entendimento da palavra artístico é que esteja o problema. O fato é que não está claro. E num estudo desse tipo é preciso clareza. Ou é artístico, ou não é, ou quase é. Nesse momento do texto algo não funciona.

Plaza demonstra que o livro de artista se apresenta em três tipos de montagem. Reconhece que o livro-objeto apresenta in-

Julio Plaza, *Proposiciones creativas*, 1972.

Julio Plaza,
Hexacubos,
1966.

Julio Plaza,
I-Ching,
1977-1978.

Augusto de Campos e Julio Plaza,
Poemóbiles, 1974.

terpenetração entre a informação e o suporte, constituindo a "montagem sintática". Isso faz dele "intraduzível para outro sistema, ou meio", o que o individualiza. É diferente, portanto, da "montagem semântica", por contiguidade, como nos livros ilustrados. A "montagem pragmática" é a formada por bricolagem de elementos de outras estruturas estéticas, como nos livros formados por documentos, nas publicações coletivas e nos museus pessoais.

Plaza constrói um quadro (diagrama) onde pretende reunir "todas" as categorias de livros encontrados em dois grandes grupos. O primeiro grupo é o sintético-ideogrâmico, formado pelo livro ilustrado, o poema-livro e o livro-poema (ou livro-objeto, ou livro-obra). O segundo grupo é o analítico-discursivo (ou livro anartístico), formado pelo livro conceitual, o livro-documento e o livro intermedia (sic). Fora dos livros de artista está o antilivro, "como uma categoria onde a ideia do livro se esvai e extrapola para outra linguagem". Plaza não considera o antilivro como livro de artista, embora o considere obra de arte.

O terceiro capítulo deste trabalho evoluirá a partir das afirmações de Plaza de que "o livro é um sintagma sobre o qual se projeta o paradigma página", e de que "o antilivro, antes de mais nada, é uma perversão sobre o livro" (as páginas não são numeradas).

É preciso reconhecer o mérito pioneiro de Plaza, extraordinário pelo que fez e pelo que pensou. Pelo sim e pelo não, ele colocou a nossa disposição uma ampla gama de ferramentas. Além disso, seu trabalho como curador da seção de arte postal na Bienal de São Paulo de 1981 foi de inestimável importância.[10]

Catarina Knychala: o livro de arte

O maior trabalho em extensão a pesquisar o cruzamento entre arte e livro (mas mais simples e claro no desenvolvimento de sua problemática), é a dissertação de mestrado para a Universidade de Brasília de Catarina Knychala, intitulada *O livro de arte brasileiro*,

[10] Leonor Amarante, em *As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987* (São Paulo: Projeto, 1989, p.289 e 290), faz severas críticas à curadoria de Plaza. Essas críticas parecem não ser adequadas já que a própria autora se confunde quanto à importância na XVI Bienal, de 1981, da arte-postal e do livro de artista, embora reconheça que "o Núcleo I englobou, de fato, o que havia de mais inquietante e atual em todo o conjunto exposto na 16ª Bienal". Entretanto, destina uma página e meia para a videoarte, sem dar destaque para os livros de artista. A crítica a Plaza fica clara nos comentários feitos em seguida: "O impasse dialético quantidade-qualidade não foi superado na sala de Arte Postal, sob curadoria de Julio Plaza. Com pouco rigor seletivo, juntou nada menos que 220 artistas. O público saiu perdendo. Confuso em meio à imensa profusão de trabalhos, deixou de apreciar com tranquilidade, entre outras, as propostas dos brasileiros Bené Fonteles, Rafael França, Hudnilson Jr., Alex Flemming e Luís Guardia Neto, um dos pioneiros da arte postal no país." Bem antes, em 1981 mesmo, Aracy Amaral já tinha feito esses comentários, acrescidos de considerações críticas. Sobre isso, ver Amaral, 1982, p.395.

publicada em 1983, o volume 1, e em 1984, o volume 2. Em nenhum momento ela fala em livro de artista. O seu assunto é assim apresentado na "Introdução" (p.10-11):

> Será considerado livro de arte aquele que se apresenta como um objeto com valores estéticos tais como boa qualidade e beleza do papel, dos caracteres tipográficos e da encadernação, arquitetura e diagramação harmoniosas e não necessariamente ilustrado; mas, se contiver ilustração, serão consideradas não só as ilustrações feitas com processos manuais, como a xilogravura, a gravura em metal, a litografia e a serigrafia, como também fotografias artísticas e reproduções por processos fotomecânicos.
>
> Considerar-se-ão, no levantamento dos livros de arte, tanto o livro produzido propositalmente como obra de arte, com técnicas e materiais que o distingue dos demais livros publicados em sua época, com tiragem limitada, e destinado a um pequeno número de pessoas, como também o livro produzido natural e espontaneamente como obra de arte, com técnicas e materiais próprios de seu tempo.

Gravura:
Darel Valença Lins,
Eduardo Sued,
Iberê Camargo,
Octavio Araujo, 1973.
Embaixo: trabalho de Iberê Camargo.

O que o estudo enfoca é apenas o livro tradicional, os estojos e o formato álbum, não se aventurando nas vanguardas e não correndo riscos. Demonstra serenidade e propõe um método de descrição do livro de arte com fins bibliológicos e iconográficos. Mas graças a abrangência da pesquisa, pode-se encontrar informações importantes sobre as experiências editoriais dos anos 50 a 70 no centro do País e no Nordeste, que, afinal, estiveram na retaguarda das experiências compósitas entre poesia e arte: editoras O Gráfico Amador, Alumbramento, Invenção, Massao Ohno, etc. No segundo volume, todos os cinquenta livros estudados são peças de colaboração entre artistas e escritores. Como exemplo, no caso de Iberê Camargo (para citarmos um nome gaúcho) o trabalho examinado é *O rebelde*, texto de Inglês de Sousa, editado no Rio de Janeiro em 1952 pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, com tiragem de 119 exemplares, formado por um estojo com 121 páginas, incluídas 29 águas-tintas, e matrizes destruídas após a impressão. Em casos como esse, em que o mercado de arte cria valor de mercadoria para a obra antecipadamente, até o moderno é engolido e torna-se clássico.

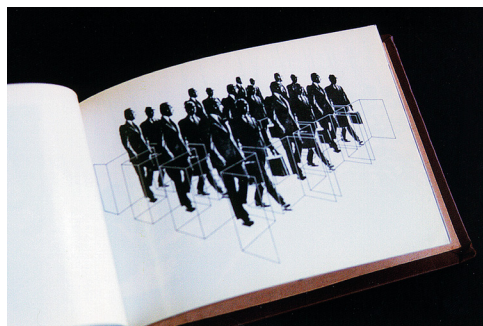
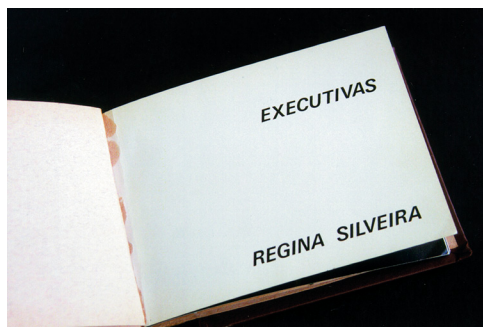
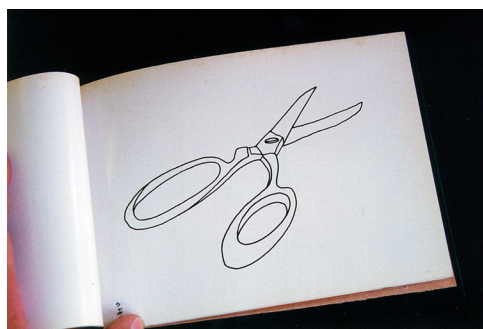
Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa

Os melhores resumos históricos do desenvolvimento do livro de artista no Brasil foram realizados por Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa nos anos 80. Esteve sob sua curadoria a exposição Tendências do Livro de Artista no Brasil, em 1985, em São Paulo. O texto para o catálogo da mostra inicia tocando diretamente no problema.

> Se internacionalmente os livros de artista constituem uma das áreas mais desconhecidas e "fechadas" das artes plásticas, no Brasil são quase inacessíveis. Embora numerosos, não são vistos regularmente; sua publicação é rara e a apreciação dificilmente ultrapassa um reduzido círculo de iniciados, artistas, poetas e bibliófilos.

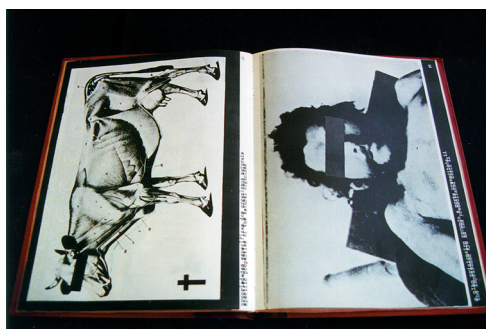
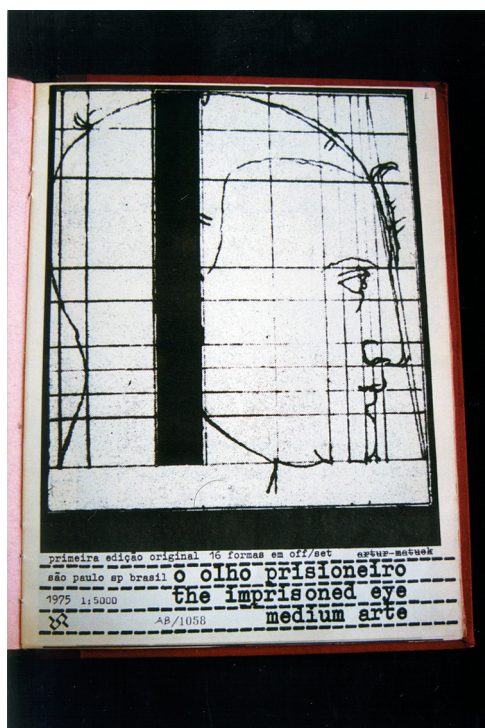
O parágrafo anterior é o primeiro da "Apresentação". Agora estamos em 1999. Tudo demonstra que essa realidade mudou minimamente.

O enfoque do texto principal é o de uma resenha que parte dos fundamentos de uma realidade mundial, transferindo sua atenção para um abrangente levantamento da produção brasileira até então. A postura, como foi dito, é historiográfica e clara. Pode-se discordar, apenas, do uso do termo "livro-poema", como em Plaza, que aproxima excessivamente da literatura uma peça de arte que é visualmente programada.

Em 1988, Annateresa Fabris publicou no jornal *O Estado de S. Paulo* o artigo "O livro de artista: da ilustração ao objeto". Parte do princípio de que "a multiplicação

Regina Silveira, *Executivas*, 1977
(a encadernação não é original).

Regina Silveira, *Anamorfa*, 1979
(a encadernação não é original).

de sua prática na nossa década [de 80] e a reflexão suscitada por ele parecem constituir claros indícios de que esse veículo alternativo não esgota sua significação no processo minimalista-conceitual, não podendo, portanto, ser pensado só a partir dele". Fabris localiza o primórdio do livro de artista na união entre a arte e a literatura em William Blake, e seu ponto de mutação em John Cage (*Silence*, 1961), com a transformação numa estrutura intelectual "que revela a pesquisa inerente às operações artísticas, que enfatiza o processo de leitura em detrimento da percepção, o conceito em detrimento da contemplação".

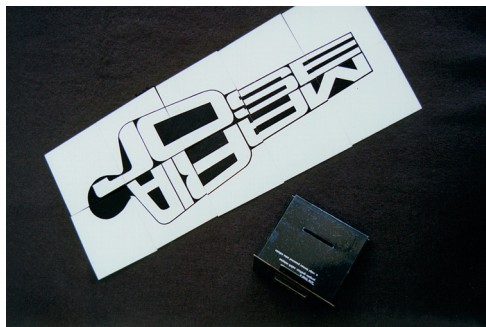
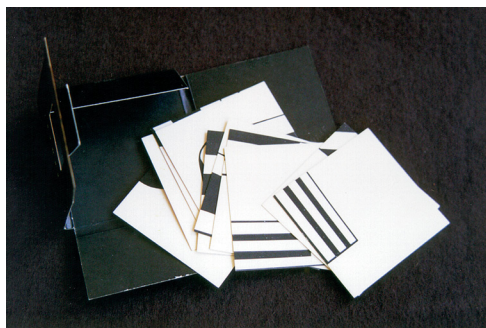
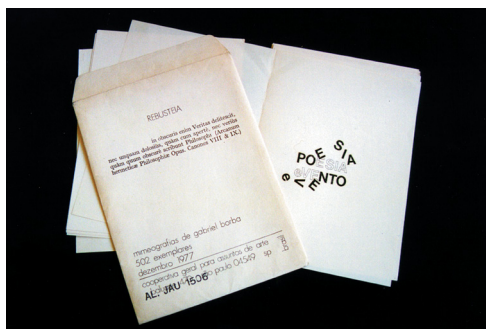
Como ponto de inovação nesse campo no Brasil, Fabris também relembra a importância de *A ave* (1956), de Wlademir Dias Pino, fundamental para a renovação neoconcreta que viria a seguir. Essa movimentação geraria desdobramentos que fariam da década de 70 a mais multifacetada no Brasil.

> A expressão política (Santiago/Brusky, Plaza, Ishikawa, Artur Matuck), a reflexão sobre a arte (Anna Bella Geiger, Maria Luiza Saddi, Rute Gusmão, Regina Silveira, Essila Paraíso, Carmela Gross, Antonio Dias, Regina Vater), o registro de performances (Gretta, Granato), a visão feminista (Anésia Pacheco Chaves, Mary Dritschel), as pesquisas semântico-semiológicas (Mira Schendel, Plaza, Regina Silveira, Gerty Saruê, Lizárraga), as experiências com xerox (Aloísio Magalhães, Krasniansky, Hudnilson Jr., Brancatelli, Mário Ramiro, Rafael França, Christello), as sequências narrativas (Diana Domingues, Vallauri, Léon Ferrari, Fervenza, Otacílio Camilo), as pesquisas de poesia visual (Edgar Braga, Villari Hermann, Walter Silveira, Bonvicino, Lenora de Barros) vêm enriquecer um panorama que, no fim da década de 60, fora caracterizado pelos

Artur Matuck,
O olho prisioneiro, 1975
(a encadernação não é original).

registros expressivo-reflexivos de Barrio, próximos da poética italiana da *arte povera*.

A tendência atual do objeto sensual, que já acontecia nos anos 80, é esboçada rapidamente, sendo citados Antonio Violleta, Luciano Bartolini, Judith Levy e Eugênia Balcells.

A publicação desse artigo em um jornal de grande tiragem, e que já distribuía uma parcela de sua edição para outros estados, se constitui num momento especial de aproximação entre a arte marginal e o público leitor de jornais. A lamentar, apenas, as ilustrações, que parecem ou são reproduções de imagens bidimensionais. A imagem, aqui, é obliteradora: não é possível ver nenhum livro. O que, por sinal, viria a ser o mesmo problema do livro de Zanini já citado.

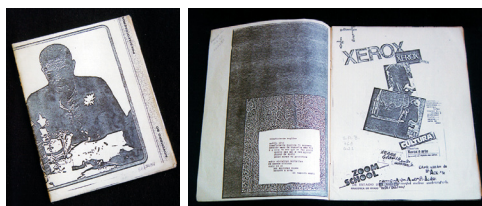
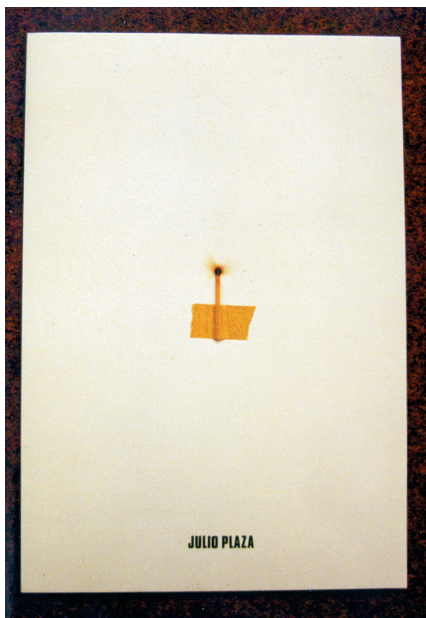
Em 1996, para a exposição Portinari Leitor, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com curadoria e textos de Costa e Fabris, as autoras comentam ilustrações (ou iluminações) realizadas por Cândido Portinari para obras de Machado de Assis, Miguel de Cervantes e Hans Staden. No texto de Costa, *O pintor e seus livros*, é utilizado o termo "livro de pintor" para designar as obras de colaboração do final do século 19 e começo do 20. Mas ao traduzir como *artist's book* na versão para o inglês, está sendo afirmada uma postura conservadora, já que existe suficiente material publicado sobre o assunto. Livro de pintor, quando dito em inglês, preserva a grafia do francês *livre de peintre*. Ingleses e norte-americanos procuram ter o mesmo cuidado com o uso de *artist's book*, objetivando demarcar uma vanguarda e uma contemporaneidade. E, como já vimos, essa demarcação chega a provocar o distancia-

Ronaldo Azeredo, *Armar*, 77.

Gabriel Borba, *Rebusteia*, 1977.

Edgard Braga, *Algo*, 1971.

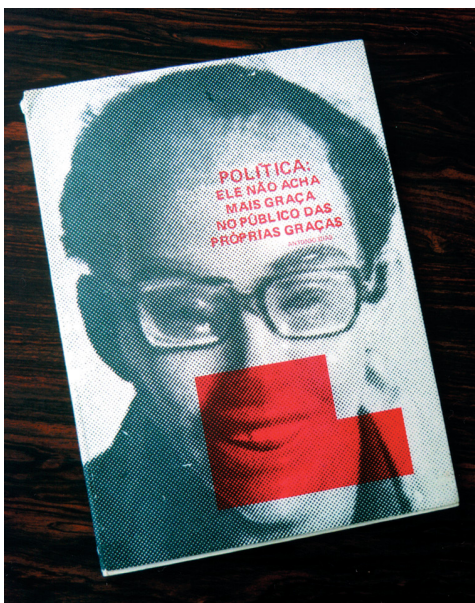
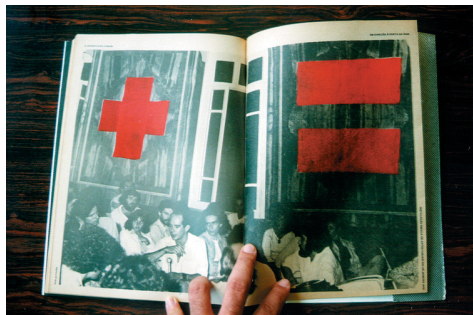
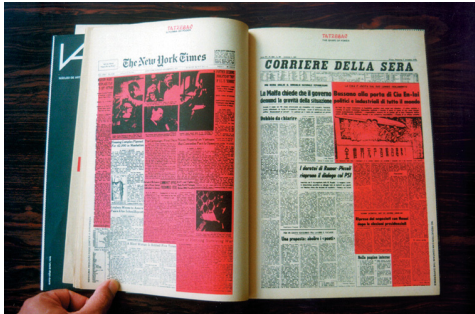
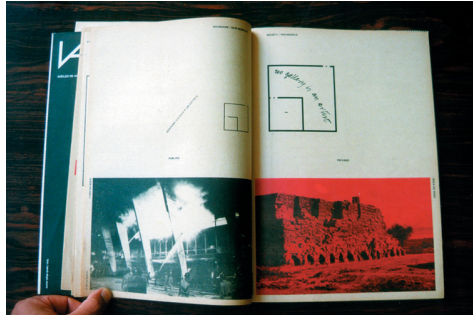
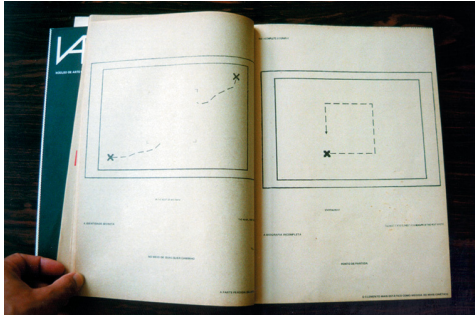
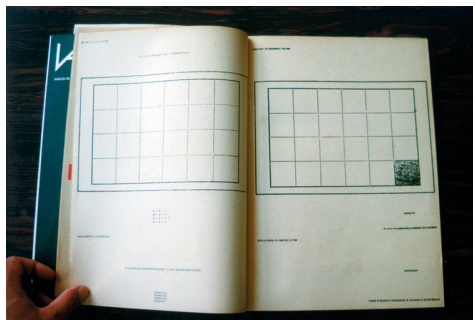
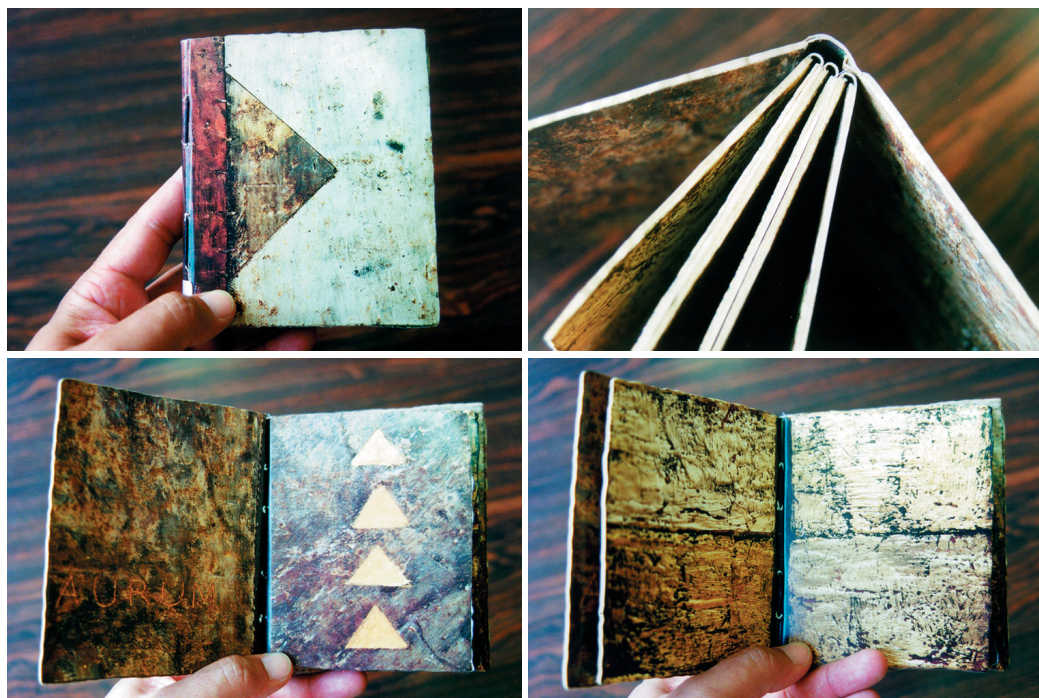
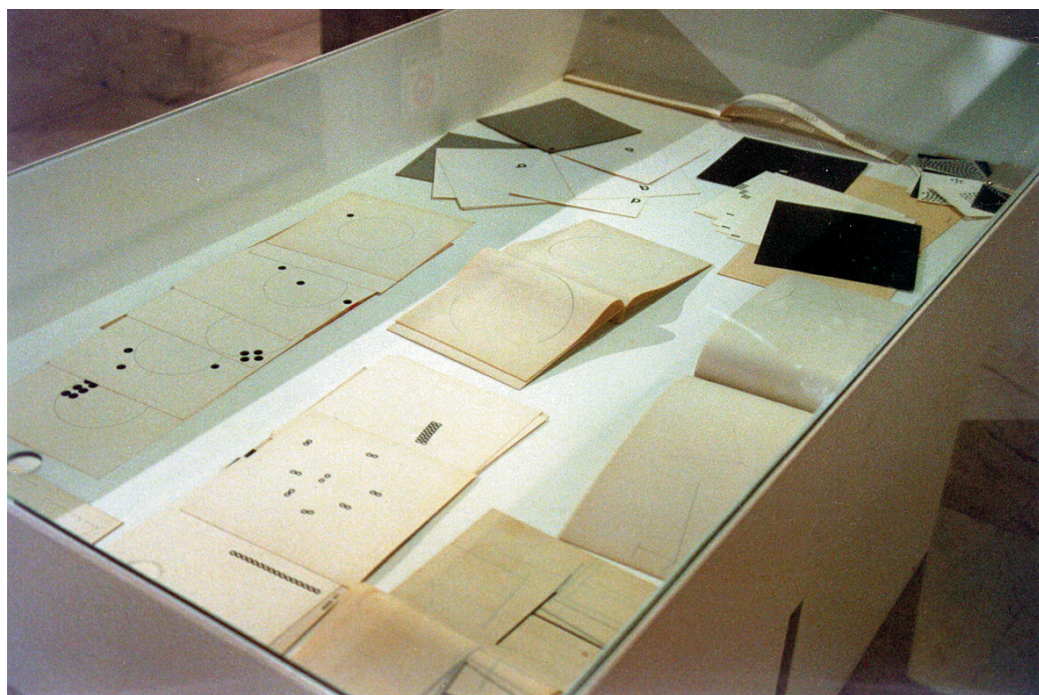
Edgard Braga, *Tatuagens*, 1976.

mento, para um lado, do livro-ilustrado, e, para outro, do livro-objeto.

É curioso. Existe uma história do livro de artista ainda sendo escrita, tanto brasileiro, como mundial. Mas essa história não se define quanto ao seu começo, porque não se define quanto ao conceito do que o seu objeto é exatamente. Enquanto isso, trabalhos mais ou menos escultóricos, emocionais, entram na festa sem serem convidados e exigem atenção. Os furões negam as normas da lista de convidados, que deveriam ser cerebrais, e acabam por se colocar marginais aos marginais. Parece que já chegaram com a sua própria bebida, já parcialmente digerida. Os pesquisadores se travestem de garçons. São finamente orientados, mas, pela própria característica do evento, servindo em todas as direções. Motivo pelo qual também o estudo das pesquisas envolvidas tem suas páginas de paixão.

Betty Leirner, *Squares of light*, 1978.

Hudnilson Jr., *PoesiaFotoXerox*, 1980.

Tadeu Junges, *Suruba*, 1980.

Encarte Lei Seca, 1979.
Participação de Carlos Fajardo, Gabriel Borba,
Julio Plaza (foto do centro), Leonhard Duch,
Mauricio Fridman e Regina Silveira (foto de baixo).

Antonio Dias,
Política: ele não acha mais graça no público das próprias graças, s.d. [1979]

Flávia Ribeiro, *Aurum: ícone perfeito; operando entre o secular e o sagrado; pater noster*,1991.

Mira Schendel, vitrina com cadernos na exposição No Vazio do Mundo, São Paulo, 1996-1997.

Temporalidade e corrupção da memória

Tempos do livro e do livro de artista

As principais raízes do repertório do livro de artista em sentido lato parecem estar na ação crítica ou no uso concordante das formas e regras do *volumen* tradicional, em suas poucas variações. A perenidade (uma quase invulnerabilidade histórica) e a credibilidade (como guarda da verdade e inspiração da fé) se constituem como duas epífitas dos seus tempos. Sobretudo o que busco movimentar neste instante do trabalho é um pequeno censo que aponte algumas ocorrências de marcas e representações temporais no livro de artista, especialmente no momento de interseção ou sobreposição com a sua forma mais radical, o livro-objeto. Mais adiante, será comentada a temporalidade através das possibilidades de seu registro, além de alguns aspectos referentes à corrupção daquela que é uma das funções do livro mais sujeitas à experimentação: a de ser um arquivo de memórias reais ou ficcionais. Ou seja, ternura como gesto de confissão ou relato íntimo, e injúria como reinvenção ou ultraje à verdade. Tentarei trabalhar principalmente entre a fé (a fidedignidade induzida pelo suporte livro) e a mentira (a corrupção da expectativa de verdade que ele originalmente contém). Não será o caso, aqui, de se discutir a relatividade ou a pureza da ideia de "verdade", no singular ou no plural, assunto que tem outros sítios mais férteis. Contorno a polêmica e peço que sejam atribuídas aspas mentalmente a todas as ocorrências da palavra verdade que se seguirem.

O primeiro grande elemento ordinal no livro é a sequencialidade na percepção ou na leitura. Ela é a diretriz da ordem interna da obra, envolvendo a interação mecânica do leitor ou fruidor. Um livro envolve o tempo de sua construção e os tempos de seu desfrute. Cada vez que viramos uma página, temos um lapso e o início de uma nova onda impressiva. Essa nova impressão (e intelecção) conta com a memória das impressões passadas e com a expectativa das impressões futuras.

O segundo elemento ordinal é a serialidade. Ela diz respeito ao entendimento da obra na sua inserção cronológica e estilística em relação às obras que a precedem e às

que a seguem, quando há, de fato, diálogo entre elas. Sequencialidade e serialidade são elementos tão definidores da estrutura física da obra que se tornam presentes pela materialização. Isso acontece, por exemplo, num número de página (fólio), que tem papel importante na obediência ou denegação da ordem. Por isso, deixarei uma parte desses problemas para a próxima seção do trabalho, sobre corpo e estrutura. Mas sua discussão já será iniciada logo adiante.

Da mesma forma, ficarão para o final da outra parte, as grandes cicatrizes que o volume sofre na emulação da passagem do tempo, para a crítica de problemas sociais ou na simbolização de estados de alma.

O livro tradicional, convencional, também tem seus tempos. Seu estado de presença comporta, além da percepção de sua fisicalidade, tanto seus ritmos de leitura como seu conteúdo de memória. Mas num livro de artista, sua inerência especial deve estar projetada no seu objetivo: ele se propõe a um desfrute além da leitura convencional (ou tradicional). O livro de artista não é, absolutamente, literário (embora possa conter literatura). O tempo pode estar além da elocução. Pode estar na sua realidade cronológica (histórica). Pode estar no momento perceptivo do fruidor. Pode ser a duração de seu próprio desfrute, ou a sua própria proposta (assunto). Em todo caso, sua evidência estará potencializada pela concepção plástica da obra, na qual a estrutura é um predicado semântico.

O escrito, a palavra impressa, é um elemento conservador, fixo e durável, enquanto as leituras são elementos da ordem do efêmero. O problema, apontado por Roger Chartier (1994, p.11), diz respeito a imponderabilidade de se historiar o efêmero da leitura, prática que quase não deixa marcas. Cita Michel de Certeau: "A escrita acumula, estoca, resiste ao tempo pelo estabelecimento de um lugar, e multiplica a sua produção pelo expansionismo da reprodução. A leitura não se protege contra o desgaste do tempo (nós nos esquecemos e nós a esquecemos); ela pouco ou nada conserva de suas aquisições, e cada lugar por onde ela passa é a repetição do paraíso perdido." Essa reflexão envolve espaço, tempo e memória. O tempo, especialmente, e suas marcas e representações no moderno livro de artista, ainda são um aspecto pouco visitado por críticos de arte. Estou considerando, neste momento, a palavra "tempo" em um sentido bastante amplo, na totalidade dos significados expostos por Japiassú e Marcondes, 1996, p.258 e 259. Envolve a noção de período entre eventos considerados como anterior e posterior, o "movimento constante e irreversível através do qual o presente se torna passado, e o futuro, presente", bem como a medida dessa mudança. Os autores citados apontam a distinção entre tempo e duração no pensamento de Henri Bergson. Tempo seria a "realidade abstrata, homogênea, divisível em instantes", sendo uma construção do mundo social e científico, e duração é "dado imediato da consciência, apreendido pela consciência subjetiva e que dá sentido à nossa experiência", que só pode ser percebido intuitivamente. Por necessidade de exposição, utilizarei os conceitos em sobreposição.

O livro é um objeto contenedor de informações que no seu processo de comunicação com o leitor se dá em momentos. Que configuração tenham esses momentos é algo que

depende do que possamos entender como a unidade mínima que nos interessa. Se abstrairmos o conteúdo textual e o considerarmos apenas como uma textura da página, a unidade seria a página ou a mancha de texto impresso? Se consideramos o texto, com sua semântica e sintaxe, então qual seria a unidade mínima? A palavra escrita ou o seu significado? Ou quem sabe apenas o aspecto formal de um único sinal gráfico? No caso de uma ilustração, certamente poderíamos localizar percursos internos a ela, implicando em leituras iconológicas. Ir e vir de um elemento da página para outro, ler seus significados, ler a estrutura interna da página, etc., num sem fim de significados, formas e espaços. Keith Smith (1995) apontou os diversos itinerários percorridos através do livro pelos processos de apreensão: referência direta (onde se cria um movimento construído de um objeto para outro), referência randômica (associação livre do leitor), referência contígua (de uma unidade gramatical para a seguinte), referência contingente (de uma unidade ou ideia para outra não adjacente), *leitura* randômica, *visão* consecutiva e não-consecutiva, e outras possibilidades híbridas. Só isso já envolve tempo. Um tempo que podemos conceber como semelhante ao cinematográfico porque envolve movimentos internos ou externos, gestos, percepção de ordens e sequências.

Ulises Carrión, *Mirror Box*, 1979 (*Books by Artists*, 1981, p.62).

Ulises Carrión, no seu artigo-manifesto já comentado e muito divulgado, apresentou o que ele denominou "a nova arte de fazer livros",[11] enfatizando de momento a momento sua inter-relação temporal (Carrión, 1975).

> Um livro é uma sequência de espaços. [...] Cada um desses espaços é percebido num momento diferente - um livro é também uma sequência de momentos. [...] Um texto literário (prosa) contido num livro ignora o fato de que o livro é uma sequência espaço-tempo autônoma. Uma série de textos mais ou menos pequenos (poemas de outro) distribuídos por todo o livro, seguindo uma disposição específica, revela a natureza sequencial do livro. Isto o revela, talvez o utilize; porém não o incorpora ou assimila. [...] A linguagem escrita é uma sequência de sinais expandindo-se dentro de um espaço, a sua leitura ocorre no tempo. O livro é uma sequência espaço-tempo. [...] Na velha arte, o escritor escreve os textos. Na nova arte, o escritor faz os livros. [...] Fazer um livro é realizar esta sequência espaço-tempo ideal por meio da criação de uma sequência de sinais paralela, sendo ela verbal ou outra. [...] Um livro é um volume no espaço. [...] Este é o verdadeiro fundamento da comunicação que acontece através das palavras - seu aqui e agora. A poesia concreta representa uma alternativa para a poesia. Os livros, considerados como sequências autônomas de espaço-tempo, oferecem uma alternativa a todos os gêneros literários existentes. [...] A linguagem da nova arte é radicalmente diferente da linguagem diária. Ela negligencia intenções e utilidades, e retorna a si mesma, se auto-investiga, procurando

[11] Embora publicado originalmente no México, esse artigo ganhou o mundo quando publicado em *Second Thoughts*, Void Distributors, Amsterdam, 1980.

> por formas, por séries de formas que dão a luz, ligam-se, desdobram-se em sequências espaço-tempo. [...] As palavras de um novo livro estão lá não para transmitir certas imagens mentais com uma certa intenção. Estas estão lá para formar, junto com outros sinais, uma sequência espaço-tempo que nós identificamos com o nome de "livro". [...] O livro mais belo e mais perfeito do mundo é um livro com apenas páginas em branco, da mesma forma que a linguagem mais completa é aquela que estende-se além de todas as palavras que um homem pode dizer. Cada livro da nova arte está buscando aquele livro de absoluta alvura, da mesma forma que cada poema procura por silêncio. [...] A intenção é a mãe da retórica. [...] Na velha arte, para ler a última página leva-se tanto tempo quanto para ler a primeira. Na nova arte, o ritmo de leitura muda, aviva-se, acelera-se. [...] A fim de compreender e apreciar um livro da velha arte é necessário lê-lo completamente. Na nova arte, você frequentemente não precisa ler todo o livro. A leitura pode parar no exato momento que você entendeu a estrutura total do livro.

Ivald Granato e Ulises Carrión, *O domador de boca*, 1978.

A palavra grega βίβλος e seu correspondente latino *liber* designavam uma obra inteira que podia ser constituída de vários rolos. São Jerônimo se dirigia aos monges para que escrevessem livros se referindo tanto à cópia do rolo como do volume, por sua vez um conjunto de livros (Arns, 1993, p.108-109). Para as Sagradas Escrituras o princípio estabelecido era de que fosse chamado *volumen* o conjunto de vários livros sobre o mesmo assunto. Santo Agostinho nomeia *codex* o objeto físico e *liber* as divisões da obra (unidades do discurso) (Chartier, 1994, p.102). O fato é que o próprio termo *liber* teve um significado muito amplo, não necessariamente atrelado à forma do códice (*codex*). É moderna a concepção restrita de livro, fruto da necessidade econômica de uniformização de sua forma. O movimento contrário a essa redução de significado acabou por ser exercido pelas próprias vanguardas da arte postal e do livro de artista, antecipados por Marcel Duchamp e outros. Pode-se dizer que essa ação intermidial reconheceu formas e recursos ancestrais. Essa ancestralidade por si só será parte constante do repertório de livros-objetos, principalmente daqueles que Anne Moeglin-Delcroix (1985) chamou de "condenados", "parasitados" e "táteis", ou até de livros que não são livros. Particularmente o movimento

per se de folhear, desdobrar ou desenrolar, que mostra o que estava oculto, é quase um chavão. É a marca das etapas necessárias à leitura e percepção, que dita ritmos, já comentada pelos pesquisadores do século 4: *revolvere librum usque ad extremum,* "desenrolando ou desdobrando pouco a pouco seu escrito, lendo-o assim até o final" (Arns, 1993, p.110).

Max Sauze, *Livre ficelé*, 1979 (Moeglin-Delcroix, 1985, p.117).

Há que se ter cuidado, também, com a correta concepção de página. Ela é universalmente aceita como uma unidade de construção do livro, é certo, tanto unidade de espaço, como unidade de tempo. Mas pode assumir uma representação de totalidade, como no caso da chamada *page art*, normalmente expressa através da presença em periódicos. Originalmente *pagina* era a outra designação para a superfície encerada da tabuleta que recebia a escrita, também chamada de *buxa cerata*. Reunidas, as páginas formavam um códice. Mas *pagina* também era a folha de um rolo, seja papiro ou pergaminho, considerada no todo. Nesse caso também, a consagração do códice limitou significados. A força dessa consagração pode mesmo ser verificada no mundo da computação eletrônica de dados, especialmente nas chamadas "interfaces amigáveis", programas de exibição de tela e gerenciamento de tarefas, concebidos a partir da ideia da sucessão de páginas ou de janelas interativas. Alguns programas concebidos para serem executados nesse ambiente têm inclusive a palavra inglesa *book* na formação de sua marca, mesmo não sendo programas editoriais (*Toolbook*, por exemplo). Na internet, rede internacional aberta de transmissão e recepção de dados, têm-se endereços (*sites*) chamados de páginas. Um desses endereços, The Colophon Page, é inteiramente dedicado à informação bibliográfica (incluindo o livro de artista) e à manutenção de um fórum sobre o papel da permanência da forma livro frente a essa nova realidade. Essa discussão têm sido constante, especialmente nos anos 90, pela eloquência com que se comparam o ontem e o hoje, e se especula sobre o amanhã. Chartier (1994, p.103) aponta que "esse olhar para trás, [...] essa atenção centrada sobre o nascimento do códex" acontece porque "a compreensão e o domínio da revolução eletrônica de amanhã (ou de hoje) dependem largamente de sua correta inscrição em uma história de longa duração". Na experiência civil de assistir a chegada de um novo século, de um novo milênio, convivemos com um sem-número dos mais apressados relatórios, listando todo tipo de lista dos "dez mais". Os dez melhores isso, os dez melhores aquilo. E, claro, os dez maiores inventos. E o códice ainda reina soberano. Dentre tantas matérias, encontramos no jornal um artigo de David Gelernter, crítico de arte e professor de ciências da computação em Yale. O autor é convidado a eleger o melhor desenho (projeto) do milênio, o que o coloca num impasse. Ele fica obrigado a tender entre o mostrador do relógio (século 16) e o teclado do piano (século 14). Isso porque o grande campeão, na sua opinião, o códice, embora venha atrelado ao século 15, de fato surgiu antes da Roma clássica. Em suas palavras:

> O resultado é tão compacto e conveniente, tão durável e fácil de operar, que é classificado como a obra-prima ergonômica de todos os tempos. Substituir os livros por computadores é como substituir flores frescas pelas de plástico. (*Zero Hora*, 27/12/1999, p.41, caderno "O melhor do milênio", originalmente produzido pelo *The New York Times Magazine.*)

O livro de artista é uma categoria (ou prática) artística que desenvolve tanto a experimentação das linguagens visuais como a experimentação das possibilidades expressivas dos elementos constituintes do livro ele mesmo. O transporte do significado do texto para o volume em si pode ser muito radical, caso específico em que a obra passa a ser denominada livro-objeto. Assim, nem todo livro de artista é um livro-objeto, mas certamente todo livro-objeto é um livro de artista. Seu repertório é infinito. Mas registra com muita frequência a inclusão de comentários e registros temporais.

Tempo como ilustração e narrativa

Pode-se identificar dois grupos principais de aportes temporais no livro de artista, através de suas páginas ou do volume como um todo. Em ambos o tempo se apresenta tanto como elemento estrutural como tema (assunto), num caso presentificado pela ilustração, noutro, pela personificação.

No primeiro grupo, inserido num grupo maior de livros sistêmicos (conceituais, geométricos, etc.), o tempo é representado ou reproduzido ou encenado. Trata-se de um tempo literário, poético, que frequentemente se utiliza da imagem bidimensional, como a fotografia, num processo de montagem com sequencialidade semelhante à cinematográfica.

Não devemos nos confundir com o livro de fotografias tradicional. No caso que estudamos, podemos associar o fenômeno com alguns pontos dos estudos de Gilles Deleuze sobre cinema. "Por um lado não há presente que não seja obcecado por um passado e por um futuro, por um passado que não se reduz a um antigo presente, por um futuro que não consiste em um presente por vir. A simples sucessão afeta os presentes que passam, mas cada presente coexiste com um passado e um futuro sem os quais ele próprio não passaria." (Deleuze, 1990, p.52) Nesse caso, o livro de artista bebe da montagem cinematográfica. Assim, uma imagem pode ser seguida de outra, cronologicamente encadeada, gerando tensão plástica e expectativa. A forma mais simples de apresentação é a que utiliza a imagem fotográfica como documento da passagem do tempo. (Mas essa me parece uma solução ainda distante do comentário temporal através da presença física do volume.) A característica do folhear, típica do livro, também é muito utilizada, com o tempo se realizando pela equação do movimento e do espaço. Buzz Spector (1995, p.9 e seguintes) diz que a leitura como um empenho toma tempo real, como uma narrativa textual ou pictórica que se desenvolve através de muitas viradas de páginas. Seu fracionamento estrutural de informação obriga a atenção a uma duração, num período de tempo passível de interrupção ou suspensão pelo leitor/fruidor, ou adiamento, ou rápida "vista de olhos". Como exemplo da interseção entre processos históricos e físicos, Spector aponta

Anselm Kiefer,
Markischer Sand V, 1977.
Algumas aberturas
(imagens cedidas pelo artista;
a sequência integral
está reproduzida em *Anselm
Kiefer*, 1997, p.200-201).

os livros-objetos de Anselm Kiefer. Ilustra seu pensamento com *Märkischer Sand V*, de 1977, obra com areia incrustada nas capas e partes do interior, com fotografias, e que literalmente desprende seus grãos ao se virarem as páginas. O título, *Areia brandemburguesa V*, alude a uma canção do exército alemão e a um local a sudoeste de Berlim. As fotos são de uma região agrícola. Spector prossegue seu comentário (p.17).

> No início da sequência de vinte e cinco páginas duplas de *Märkischer Sand V*, as fotografias de trigais e edificações dispersas transmitem a sensação de plenitude. Essas imagens, alternando entre detalhes de hastes de grãos e vistas de morros distantes, são no início suavemente riscadas com partículas de areia encolada. Essas manchas se tornam mais extensas conforme as páginas são viradas, até que, nas páginas finais do livro, as fotografias estão completamente enterradas sob camadas de areia e pedras. O tempo passa aqui muito eloquente e fisicamente porque com cada virada de página o leitor desperta a obra através da perda de sua substância.

Vale lembrar, como curiosidade, que na capa de seu livro citado (de ensaios), Spector reproduziu seu livro-objeto *History of Europe*, de 1983, composto por um livro encontrado, com cimento derramado sobre ele. Essa obra pode ser enquadrada no segundo grupo, tratado mais adiante.

O tempo de Kiefer transcorre silenciosamente no espaço entre a narrativa e a dissertação. Não parece haver tempo sem espaço na sua obra, onde os títulos esclarecem o quando, o onde ou o quê. Sua memória não é mística, como esclarece Alberto Tassinari:

> A arte de Kiefer, como a dos deuses embalsamadores, é uma arte da regeneração, e, na medida em que a questão de todos os seus temas é o passado, uma arte de regeneração da memória do mundo. [...] Se é toda a memória do Ocidente que a obra de Kiefer, a seu modo, aborda, o que é notável é como, para onde for que se dirija no passado ocidental, aí acabará por encontrar temas de destruição e reparação a serem, eles mesmos, esteticamente expostos como destruídos e reparados. (*Anselm Kiefer*, 1998, p.13)

Kiefer escolhe com clareza os momentos do passado a serem trabalhados, sem dispersão de um eixo ético. Ao que prossegue Tassinari:

> Se a memória é seu assunto por excelência, cada obra quase sempre retoma em parte as anteriores. À maneira de um historiador, Kiefer trabalha a memória de todos. Como artista, lembra os passos que constituíram sua trajetória. Parece ser com tal interpenetração, camada sobre camada, que sua obra testou-se e ganhou força. [...] Pouco a pouco, através sobretudo de aquarelas e livros artísticos, sua obra foi traçando vínculos entre procedimentos da arte contemporânea e o significado de tradições em geral, não apenas alemãs. [...] O passado, o mítico, o religioso e o arcaico não são inacessíveis. (p.17)

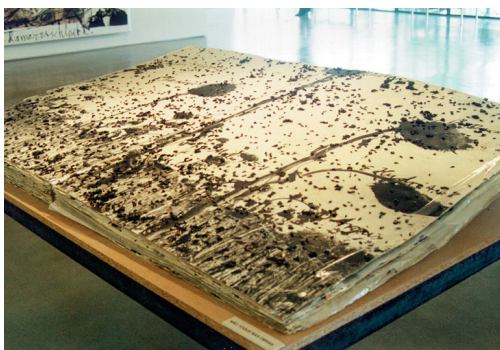
No território dos livros mais vigorosamente plásticos, as recorrências formulistas, os recursos dramáticos exacerbados e os embalsamamentos são, às vezes, tão intensos que nada mais fazem do que congelar a obra para os nossos sentidos. Existe um caudaloso rio de soluções realmente exasperantes que empurram para baixo o número de sucessos nos livros-objetos mais escultóricos. Uma das metáforas mais frequentes é a do livro imobilizado sem páginas (ou tempos) para virar. Abdica-se do ritmo, da memória do que foi visto, da expectativa do que está para se ver, da relação no presente entre momentos passado e futuro.

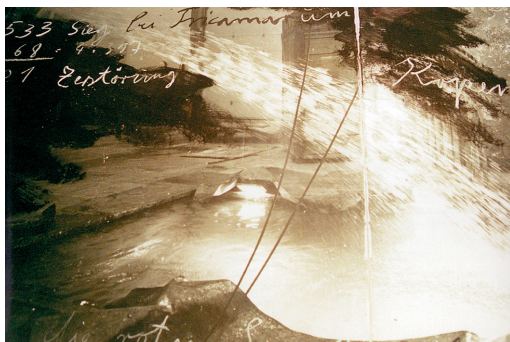
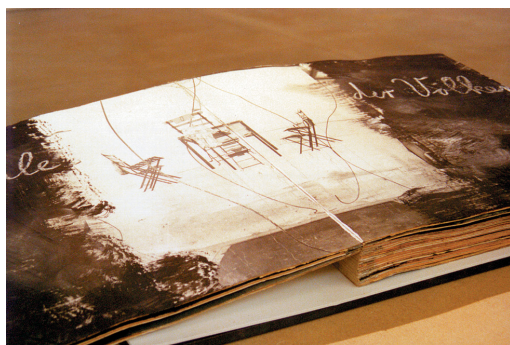
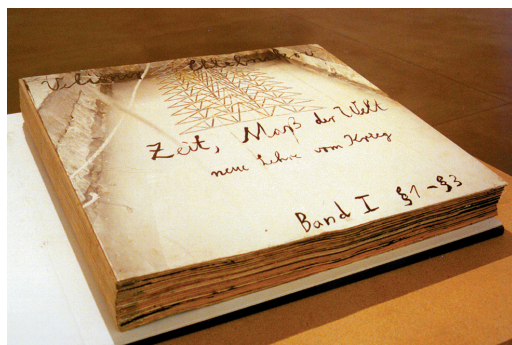
Laurentanische Litanei
(Ladainha Laurenciana), 1996.

L'Auvergne, 1996.

Better red than Dead
(Antes vermelho do que morto), 1997.

Dein und mein Alter Und das Alter der Welt
(Sua idade e a minha e a idade do mundo), 1997.

Ur, 1997.

The Secret Life of Plants
(A vida secreta das plantas), 1998.

Livros de Anselm Kiefer em exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1998.

À esquerda, *Velimir Chlebinokov, Zeit, Mass der Welt, Band I*
(Vladimir Khlebinokov, Tempo, Medida do Mundo, Volume I), 1997.

V*elimir Chlebinokov, Zeit, Mass der Welt, Band II*
(Vladimir Khlebinokov, Tempo, Medida do Mundo, Volume I), 1997.

Resta o comentário aforístico. É uma realidade que faz com que estudiosos e críticos tenham confessadas reservas ao geral dessa produção. Destinam seus elogios para poucos nomes. E, dentre eles, a unanimidade a respeito de Kiefer, que poderia definitivamente fixar suas páginas com chumbo, mas não o faz. Por mais monumentos que sejam, eles permitem (e exigem) o folhear. São o que parecem ser: livros.

Michael Snow, *Cover to cover*, 1975. Imagem reproduzida do artigo de Robert C. Morgan, "Systemic books by artists", para *Artists' books: a critical anthology and sourcebook*, 1985 (p.206), coletânea organizada por Joan Lyons. *Artists' books* teve outras reimpressões e continua sendo uma das obras mais importantes sobre o assunto, trazendo diversos pequenos ensaios de artistas e especialistas, além de uma detalhada lista de fontes bibliográficas e arquivos.

Talvez um exemplo mais evidente (porque simples) do recurso à narração associado ao ato de virar as páginas seja o dos livros integralmente fotográficos, onde uma sequência intencional, vinculada à noção de etapa, gera drama. É o caso de *Cover to cover* (Nova Scotia College of Art and Design e New York University Press, 1975), em que Michael Snow subverte o códice pelo comentário de sua estrutura, que aqui é elaborada com um rigor extremado. Fotos de página cheia de portas que abrem e fecham ocupando toda a página, permitem que o trabalho seja desfrutado numa direção ou na outra. Uma mesma cena é mostrada em frente e verso, em páginas lado a lado. O que percorremos? A residência do artista e seus arredores ou as páginas de um livro? As mãos de Snow aparecem em tamanho natural, folheando as páginas de seu próprio trabalho. Vemos o que o artista vê, tal como numa câmera subjetiva. Simultaneamente (ou às vezes sucessivamente) o artista (o "ator") é visto pelo leitor/fruidor. Os tempos se articulam no plano conceitual intelectivo e no plano físico da obra. O leitor "narra" a obra, que por sua vez também se narra. Os "atores" se confundem.

O uso da sequência por narrativa visual, literária ou estrutural é de importância básica para a caracterização da identidade do livro de artista, principalmente se ele for uma peça múltipla. Dieter Roth (1930-1998) e Sol LeWitt, por exemplo, têm, cada um, uma muito particular maneira de lidar, nos seus livros, com sequências narrativas não literárias, em acordo com a diversidade de suas obras (por exemplo, entre outros, a pesquisa geométrica). Johanna Drucker, em seu livro *The century of artists' books* (1995, p.257), acentua a importância definidora dos elementos estruturais:

> Finitude e sequência são dois elementos estruturais fundamentais de um livro. Os limites de um livro – seus parâmetros em espaço e tempo e seus limites físicos demarcados – são tão fundamentais que somente dentro de proposições conceituais desmaterializadas ou espaço eletrônico podem eles ser suspensos. O uso da sequência varia de livro para livro. Mesmo a necessidade da sequência fixa não se aplica universalmente – pode ser argumentado que certos "livros" que são elaborados por conjuntos de cartões ou elementos soltos ainda permanecem sob a definição de uma forma livro.

Lygia Clark, *Livro-obra*, 1983, na I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997, em Porto Alegre. Coleção Luiz Buarque de Hollanda. Fotos de Júlio Cordeiro, Banco de Dados do jornal *Zero Hora*.

A narração também pode envolver a sequencialidade por si só, sem elocuções lexicais, apenas com expressão[12] plástica. Ela também pode ser encontrada nos trabalhos que usam dobraduras e apêndices (encartes), podendo-se expressar tanto pelas possibilidades de articulação, como pela surpresa das presenças e das ausências. Em alguns casos é necessário algum conhecimento de encadernação ou artesanato (especialmente por suas possibilidades cinéticas e a necessidade de articulação ou agregação de materiais diversos), como em Robert Filliou, Susan King ou Kevin Osborn. Frequentemente, o tempo aqui

[12] Aqui, como em outros momentos deste trabalho, utilizo a palavra expressão conforme o uso geral, como sendo a enunciação de uma ideia ou sentimento, tornada compreensível através de qualquer meio. Esse entendimento não está em desacordo com a definição proposta por Arnheim (1989, p.438), onde a expressão é definida "como maneiras de comportamentos orgânico ou inorgânico revelados na aparência dinâmica de objetos ou acontecimentos perceptivos".

é o tempo presente do manuseio, muitas vezes mais eloquente que o tempo passado ilustrado visualmente. Isso fica mais evidente nas elaborações em sanfona (ou acordeão, ou concertina). Esses trabalhos formam um universo muito amplo, com experimentações de muitos artistas, como Edward Ruscha, Keith Smith, John Baldessari, e outros. Lygia Clark, no seu *Livro obra* (1964/1983, tiragem de A a Z), faz da dobradura em sanfona suporte para texto escrito (que oscila entre o opinativo e o didático, os dois conceitos não se excluindo) em parceria com ilustrações e colagens acompanhados de peças móveis. É necessário tocar, manipular, jogar com Lygia. Não há como não "ler" o projeto que proporcionou a obra. Não há como não antever o resultado de nossa manipulação. A retina oscila entre o todo e o detalhe, entre a articulação e o recorte. Essa oscilação (movimento) nos força a um plano específico de atenção nas condições ambientais. A coisa é o imóvel; o evento é o móvel.

Susan Share, *Midnight puzzle*, 1989 (Book Arts in the USA, 1990, p.48).

Clarissa Sligh, *What's happenig with momma?*, 1988 (Book Arts in the USA, 1990, p.49).

Um exemplo de trabalho com dobraduras e articulações que envolve as relações entre seus diversos tempos é o livro-objeto em peça única de Susan Share, *Midnight puzzle*, de 1989, em papel, tecido, cartões, tinta acrílica e fotos, com 53 páginas interconectadas. Além das possibilidades de manuseio, é importante ressaltar que muitas de suas obras fazem parte integrante de *performances* da artista. Seus tempos, assim, se multiplicam em pontuação cênica e coreografia.

> Minha exploração dos livros como uma forma artística inclui trabalhos de pequena e larga escala. Eles investigam movimento, som e transformação, assim como estrutura, cor e padrão. Eu incorporei o conhecimento obtido através do meu trabalho no campo da encadernação tradicional e conservação dentro do meu trabalho como uma artista visual; e minha obra visual, dentro da performance, criando, assim, "livros-performances". Através da manipulação brincalhona por *performers,* eu apresento o "livro" como um objeto em movimento, tornando acessível ao observador a informação contida nele. (*Book arts in the USA*, 1990, p.48)

No mesmo catálogo que reproduz a citação acima (que acompanhou a exposição itinerante A Arte do Livro nos Estados Unidos (Book Arts in the USA), que, no Brasil, esteve no Rio de Janeiro e em São Paulo), está o livro em sanfona ou acordeão de Clarissa Sligh, *What's happening with momma?*, 1988, com tiragem de 150 exemplares em serigrafia, produzido pelo Women's Studio Workshop. Clarissa fala, em seu depoimento, de uma outra temporalidade (p.49):

> Meu trabalho é uma tentativa de representar a conexão sempre presente do que já aconteceu com um tipo de presente continuado. Começo com a fotografia, uma criação de tempo

> e luz. Contra ela eu justaponho outras fotografias, marcas ou palavras. Usando velhas fotos de família, eu reconstruo meu eu. Eu refotografo e reimprimo, escrevo e reescrevo. Tento conectar com o que eu era. Desse ponto, uma direção flui pelo que faço.
>
> Como combino elementos de marcas e fotografias dentro de um enquadramento, elementos de tempo sucessivo e simultâneo são trazidos ao presente em um lugar, um movimento, um evento. Ao construir o incontável, o indizível, e o irrepresentável através desse processo de reenquadramento, uma cura acontece.
>
> O tempo da experiência me ensinou que cada marca que faço, cada palavra que escrevo é atada a cada gesto que eu já tenha feito. A história tem me ensinado que cada fotografia que faço é ligada com cada desenho, impressão e pintura que o gênero humano tem feito.

Lula Vanderlei, *Geometria do tempo*, 1994.

Segundo Rudolf Arnheim (1989, p. 367), a percepção da estrutura de obras como um filme ou uma sinfonia, como na pintura, precisa ser totalizadora no que diz respeito à apreensão de sua sequencialidade. A totalidade da obra precisa estar "simultaneamente presente na mente se quisermos entender seu desenvolvimento". A percepção da estrutura "requer simultaneidade e por isso dificilmente é temporal" (no sentido de que "uma fase desaparece à medida que a próxima ocupa nossa consciência"). E prossegue: "Juntos, os meios sequenciais e não sequenciais interpretam a existência em seu aspecto duplo de permanência e transformação" (p.370). Lygia sabia o que era um livro de artista e conhecia a estrutura espacial da memória. Estava integrada na conceitualização da intermídia (conceito desenvolvido por Dick Higgins, comentado mais adiante). E, como poucos, jogou com esses conceitos. No *Livro-obra*, trabalho fortemente intelectualizado, há temporalidades parciais dentro da temporalidade totalizadora.

Alfred Gell (1992, p.120) lembrou que as inflexões verbais indicam em que momento ou em que intervalo de tempo as ações acontecem. Para ele, o mais adequado modelo de análise das inflexões é o sistema introduzido por Hans Reichenbach em obra de 1947, *Elements of symbolic logic*. Ele teria sido o primeiro a distinguir entre o tempo da fala, o tempo do evento e o tempo de referência. Por tempo da fala entende-se o momento em que a elocução é feita. Tempo do evento, o momento em que o evento referido acontece. E tempo de referência é o do ponto de vista temporal, que é formado sobre o evento, antes, depois ou simultaneamente a ele. Como exemplo, ele usa uma frase: "Antes que entrasse em batalha, Sir Percival *confessou* seus pecados". O tempo do evento é a confissão; o tempo de referência é a entrada em batalha; e o tempo da fala é o último momento em que esses eventos são narrados. Gell nota que em muitos casos esses tempos se sobrepõem, um coincidindo com outro ou mesmo todos os três se tornando indistintos. Em "os corvos são negros" todos os tempos coincidem. Em "John atravessou o Canal" o tempo de referência e o tempo da fala coincidem entre si (é presente o fato de que John já tenha atravessado o Canal uma vez), distintos do tempo do evento.

Mas existem linguagens sem inflexões. Por isso, mais universal para a linguagem é a distinção pelo aspecto. Isso refere-se à forma do evento ou do processo. Dizer que "o médico tratou o paciente" significa que ao menos o tratamento foi completado, independentemente do resultado. Nos livros de artista que estamos considerando, pode ser percebido como existe tensão entre esses tempos, bem como o artista usa essa tensão ciente do seu papel na linguagem. E, sobretudo, entrecruza as diversas falas com a presença estrutural do livro. Aliás, não devemos esquecer que o livro é sempre presente. Sabe-se que ele sobreviveu ao passado e, espera-se, prosseguirá no futuro. Carrega consigo o mito de ser uma cápsula do tempo que comporta as "verdades da lei".

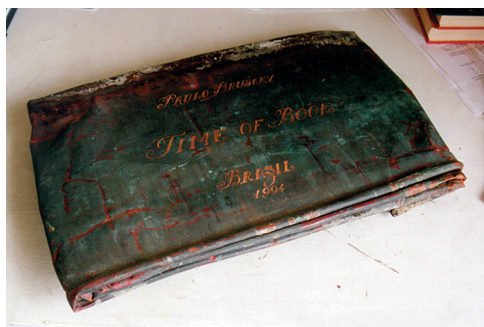
Tempo corporificado e injúria física

O segundo grande grupo de ocorrências temporais no livro de artista é aquele em que o artista busca a personificação do tempo. Com frequência, ele aqui é muito menos físico pelo movimento do que pela imobilidade, chegando até a ser uma vítima do tempo: ser climático. Sequencialidade e narração têm valor quase nulo. A obra, isso sim, procura a marca física do dano. Prefere, como imagem (impressão provocada), a injúria física. Através do clima o tempo pode ferir. O objeto artístico exibe cicatrizes que são reais ou produzidas. O comentário se faz pela própria existência percebida, que registra o momento presente, formatado pelo percurso de um passado, e que, se imagina, permanecerá para o futuro. A simultaneidade perceptiva passa a ter mais valor.

Existe um grande conjunto de obras que procura o comentário do caráter sagrado do livro, bem como a crítica ao fato de ele ser portador da força da lei. Esse segmento pode ser subdividido, *grosso modo,* em dois conjuntos.

O primeiro apela para o realce da permanência do livro na história e no mundo da vida, através da maceração da página, de sua imobilização, de sua conspurcação, da maquiagem. O livro é eterno porque é imóvel. Assiste impassível aos eventos finitos. Ele é um morto-vivo ou um sentinela. Veio do passado, de onde guarda seus segredos, e permanecerá para o futuro, de onde guarda suas profecias.

O segundo conjunto é o dos livros encontrados, que são utilizados como matéria-prima para intervenções críticas, por pigmentação, recorte, perfuração, etc. Esse grupo pode, num certo modo, estar ligado ao anterior.

Nos dois casos citados predominam os exemplares em peça única, muitas vezes com algum vínculo com a escultura. Lenir de Miranda, por exemplo, circulou nos dois grupos. Mas todos os seus livros-objetos são articuláveis, propondo a quem os manuseia o exercício ritualístico de encontrar objetos e superfícies ocultos nas dobras, parafusos e presilhas que utiliza. O tempo dessas *páginas* "é espaço, já que seus momentos coexistem diante do pensamento, é presente, já que a consciência é contemporânea em todos os tempos" (Merleau-Ponty, 1996, p.556). Sua obra de referência recorrente é *Ulysses*, de James Joyce, citado ora literalmente, com escritos, ora com imagens e texturas vigorosas. Lenir se utiliza, também, de olhos-mágicos (dispositivos ópticos de segurança para portas). De alguma maneira o que eles veem está preso neles: são pequeníssimos objetos ou fragmentos aos quais não temos acesso, por estarem fechados em compartimentos do próprio livro. Deve-se olhar por eles como se olharia numa antiga máquina de cinema a manivela. Neles – utilizando ou raptando palavras de Deleuze (p.99) –, o passado coexiste com o presente que foi. "O presente é a imagem atual, e *seu*

Paulo Bruscky,
Time of book, 1994.

passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem especular." Lenir realiza a vibração de um diapasão imaginário: seus livros são mudos, mas podemos *ouvi-los*.

Outro grande conjunto de livros-objetos, embora pareça ser menor que o anteriormente descrito, é o dos trabalhos que tentam ser eles próprios o registro do tempo em movimento, pelas marcas do seu envelhecimento real (como também acontece no trabalho de Anselm Kiefer já comentado), ou por guardar dispositivos de medida (como no caso de obras de informática nas quais o leitor/fruidor intervém, com o seu momento registrado). Riva Castleman (1994, p.72), ao comentar a presença dos artistas em propostas de encadernação, destaca a capa de Barbara Kruger para a novela de horror de Stephen King, *My pretty pony*, 1988, "uma história sobre a natureza e significado do tempo". Internamente a obra contém as características composições de Kruger com texto e imagem (litografias e serigrafias), em contraste com o estilo antiquado de King. Mas o realmente inusual, somado ao peso de volume, é a capa feita de aço escovado. Incrustado nela, a artista colocou um relógio digital. A capa não tem título ou autor. Apenas o relógio. Que, é claro, funciona. Em catálogo de Elizabeth Phillips e Tony Zwicker (1993, p.40) o livro de Kruger é assim apresentado:

Lenir de Miranda,
Livro com olho mágico, 1993.

> O sexto livro na inovadora série Artists and Writers, do Whitney Museum, discorre sobre a passagem do tempo ("agradável, mas com um coração mau") e como conquistá-lo, como contado por um velho moribundo que dá seu relógio de bolso de prata para seu neto. O título da história aparece heraldicamente no começo, meio e fim do livro em tipo helvética negrito serifado em branco sobre vermelho. O texto é entremeado com litografias de Kruger baseadas em três

fotografias de homens e cavalos. Impressas em vermelho, azul e preto, as imagens são cortadas e estouradas até os pontos da retícula de impressão alcançarem a abstração. Cada litografia também contém um pequeno quadrado mostrando uma mão de mulher premendo um cronômetro e um breve mote de Kruger.

Ted Purves, *Rain work*, 1994.

O Center for Book Arts, de Nova York, entidade sem fins lucrativos, desenvolve cursos de encadernação tradicional e artística, além de atividades correlacionadas. Por atender, também, uma parcela da comunidade de artistas plásticos que usam o livro como veículo de expressão, realiza eventos que possam experienciar as novas propostas. Entre elas, houve uma mostra em 1987, The Effects of Time, composta por livros tradicionais anteriores a 1600, que pretendia mostrar a estética produzida por insetos, roedores e... encadernadores, usuários, etc.! Naturalmente, era uma exposição crítica. Leonard Hansen e Richard Minsky, os curadores, iniciavam assim a sua apresentação: "Um dos grandes fascínios dos livros velhos é a sua história como artefatos. Quando olhamos para livros que têm centenas de anos nós vemos notas marginais de muitos leitores, buracos queimados por cinzas de charutos, emendas manuscritas para textos sumidos, e muitas outras indicações sobre onde o livro esteve e a que riscos ele sobreviveu". Outra mostra, mais recente (1995), This Day in History... (com curadoria de Brian Hannon e 47 participantes), apresentava livros-objetos contemporâneos que lidavam com as transformações íntimas (pessoais) associadas com o livro em si, com a história e com a verdade objetiva, marcando a confiança no conhecimento intuitivo do dia-a-dia. O que ambas as exposições demonstraram, cada uma com uma ponta da corda, foi o desejo do homem que lida com livros de *ver* o tempo.

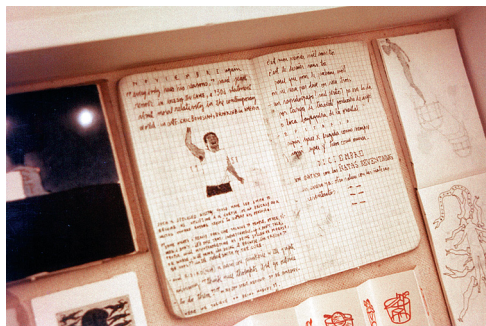
E se procurássemos as marcas do tempo pela sua tradução em acidentes climáticos? Dentre trabalhos mais grandiosos ou eloquentes, cito um diminuto livro de Ted Purves, de 1994, 8 x 9 cm, com tiragem de 120 cópias, que pode ser comprado por apenas oito dólares. Possui capa e mais quatro páginas de papel barato, costuradas com linha branca. *Rain work* foi executado com o auxílio de carimbo de borracha e fotocópia. O título, com a mesma conformação tipológica da capa, foi carimbado sobre papel mais áspero e *realmente* colocado na chuva por um tempo determinado, o que borrou as letras. Depois, foi recortado e colado na terceira página. As páginas um e quatro possuem diagramas sobre as direções dos pingos de chuva. E na página dois, a informação: "Deixado na rua por duas horas e meia – chuva suave".

Registro temporal e presentificação pelo documento

Às considerações precedentes, deve ser acrescentado que o equilíbrio entre ternura e injúria se reflete também na presença de documentos (ou no uso que se dá a eles), quer na sua forma de registros (vestígios), quer na sua forma de testemunhos. O documento parece ser uma significativa unidade de representação de um evento, assumindo um papel de materializador do tempo histórico pessoal e social no livro de artista. Se o vestígio se propõe como uma "evidência", o documento coloca-se como confirmação do fidedigno. Comportando-se como material artístico, um e outro podem questionar seus papéis. A oposição entre verdade e mentira assume, aqui, a gerência da forma, ao exigir que o seu suporte seja preservado em sua tradição como garantia de deferimento. Tem sido pouco expressiva, no censo realizado para esse trabalho, a presença de livros-objetos limítrofes, *borderlines*. Ao contrário, o formato convencional do livro em brochura ou do caderno em espiral mostra ser o usual contenedor das "provas verídicas" de uma experiência pessoal. O elemento "injurioso" (entre aspas) será localizado pela omissão da verdade ou elocução da mentira. A verossimilhança pode substituir a verdade.

Como já observado, o desenvolvimento do moderno livro de artista não é um fenômeno isolado, que desconsidere seus vínculos sociais. Ao contrário, está consciente da existência de uma rede de eventos editoriais que, desde o fim da Segunda Guerra, tem-se colocado em paralelo à indústria cultural. A narrativa audiovisual, por sua abrangência, despertou um interesse que é comum a diversos campos da informação e da expressão. Esse fenômeno também é verificado pelas novas posturas dos pesquisadores em história, no que diz respeito à coleta iconográfica. No interesse de esquadrinhar relações antes pouco estudadas, minoria após minoria estão ganhando seus livros exclusivos. Pequenas histórias narradas a partir do cotidiano se impõem à tradicional história universal. São a história das tribos, dos grupos, do sujeito, em um enfoque adaptado a nossa época de visualidade extrema: a história das mentalidades, apoiada na iconografia. Michel Vovelle, pelo ângulo do historiador, atribui ao que ele denomina "imagem-testemunho" uma nova

possibilidade de documentação: "a imagem que testemunha, que relata e que contribui, por si só, para construir o acontecimento em toda a sua espessura política, social e cultural" (Vovelle, 1997, p.22). E esse fenômeno, que percebemos estar vivendo um momento de facilitada multiplicação (já que gera bens de cons umo), teria uma forma particular de inter-relação com livro de artista? Em um movimento inverso, tem o registro participado, de uma forma renovada, da criação artística, ou ela mesma, a arte, se colocado como documento do agora? As respostas a essas perguntas parecem ser afirmativas.

O tempo histórico do livro de artista é o nosso tempo de certezas rasas. Afirma-se, ainda, a restrição, a oposição. "O Belo é expressão do Verdadeiro", confirma Abraham Moles. "Mas a *função de verdade* não passa de uma sensação e a obra de arte é menos verdadeira que as flutuações e os movimentos do real" (Moles, 1994, p.155). Vovelle afirma, segundo ele para horror de seus filhos, que todo domingo ao meio-dia assiste (e gosta) a *Mulher-Maravilha* na televisão. "Minhas pesquisas sobre as mentalidades e as representações coletivas diante da morte levaram-me a não negligenciar essas miudezas das expressões do imaginário de uma época, que hoje se traduzem na HQ e nas séries de televisão nelas inspiradas, como antes nas imagens e na literatura popular." (Vovelle, p.397). Limites podem ser muito fluidos. No polimorfismo mutante das narrações intermidiais que a arte e a comunicação nos oferecem, pode ser encontrado o desafio do questionamento do gosto. Discutir o kitsch não é o propósito deste exercício. Mas lembremos a constatação de João Adolfo Hansen: "Pós-moderno é o tempo em que

José Antonio Suárez,
sala especial com cadernos,
XXIV Bienal de São Paulo, 1998.

aparentemente o kitsch deixa de existir, porque não há critério que se oponha a ele e o negue; no pós moderno, o kitsch é geral, ou nada é kitsch". (Chalhub, p.62.)

"A História é histérica: ela só se constitui se a olhamos – e para olhá-la é preciso estar excluído dela", nos afirmou Roland Barthes em *A câmara clara*. Ele não acreditava possível a percepção histórica a partir de si próprio: "para mim, a História é isso, o tempo em que minha mãe viveu *antes de mim* [grifo do autor]". Barthes reposicionava, assim, o papel da visão fotográfica, agregando como valor à fotografia a função plena do dado subjetivo pessoal. Lucia Santaella em seu artigo "Pós-moderno & semiótica" (Chalhub, 1994) defende sua preferência pela designação "pós-modernidade" e sua ligação com os conceitos de era e limiar. A indefinição desse momento provocaria o problema do descompromisso ético e distúrbio narcísico: "se os antigos valores ruíram e a realidade não se estabiliza num perfil definido, que cada um se encapsule na esfera de seu mundo próprio, embevecido diante de um espelho intocável pelas máculas do real". Está aí um dado ligado ao sujeito que pode contribuir para a necessidade de exposição da realidade íntima, seus fatos e ambiguidades. Santaella lembra que a pós-modernidade frequentemente se sobrepõe ao modernismo. É a "era da informática, da telemática, pós-cultura de massas", etc. A marca da pós-modernidade seria, então, identificada com a revolução eletrônica. Mas se a modernidade codificou as cinco belas-artes visuais em desenho, pintura, gravura, escultura e arquitetura, não seria justo considerarmos as novas categorias intermidiais (mesmo sabendo de sua gradual evolução através do século) como mais ou menos contemporâneas das mudanças econômicas, políticas, tecnológicas e intelectuais mais recentes?

Josely Carvalho,
Diary of images: it's still time to mourn, 1992,

Os elementos condicionantes do cruzamento entre a história social da arte e as variáveis psicológicas do artista requerem reflexões sobre as categorias tradicionais da expressão artística, que não são exatamente o propósito desse trabalho. Já o livro de artista é certamente uma mídia artística algo marginal. Dentro da linha de tempo dos

últimos vinte ou trinta anos, ele pode exibir uma amostragem de eventos maliciosamente inseridos nos quesitos tradição e ruptura. Não somente morfológica, mas também semântica. A arte do século 20 consagra um espaço especial para a presença do documento pessoal, como colagem, no princípio do século, e como citação, no final. Uma presença eloquente, por vezes excessiva, rocambólica, que também se apresenta como elemento de linguagem, além da mera relação texto, imagem e coleção. É, portanto, necessário localizar ou identificar alguns exemplos dessa ocorrência documental na produção contemporânea também nos livros de artistas, já que sob certas circunstâncias, o registro da intimidade do artista e de seu mundo em um livro-obra pode produzir um grau de estranhamento diverso da emoção propiciada por um simples diário com colagens. Naturalmente, isso gerará reflexões adicionais. É o momento em que o registro ou o vestígio plástico subverterá a integridade literária que se presume característica do livro comum, e "atestará" a singularidade íntima de uma personalidade artística.

Persiste a memória, como persiste a evidência da continuidade (e certo sucesso) dos discursos egocêntricos sobre suportes inicialmente previstos para propostas socializadoras. Examinando-se com atenção os catálogos de Printed Matter dos últimos cinco anos e confrontando-os com o de 1986 (comemorativo dos dez anos do espaço), tem-se a manutenção tanto da premissa conceitual como do produto romântico. Mas a primeira parece passar a ser, digamos, menos pura, lentamente oferecendo maior território para uma comunhão entre propostas. Há quem aponte essa convivência como evento inserido na pós-modernidade. Brian Wallis, especialmente, no ensaio "The artist's book and postmodernism" localiza uma ocorrência tipo em 1980, no livro *Autobiography*, de Sol LeWitt. Ele mantém os princípios sequenciais e as tramas rígidas, reminiscências dos seus treze trabalhos anteriores e recorrência de uma parcela importante das obras conceituais. Mas agora o trabalho é executado pela justaposição de fotografias em 126 páginas com grades de nove fotos cada. As imagens foram obtidas de seu *loft* em Manhattan. "Como uma autobiografia, esse arquivo registra não o ateliê alquímico de um artista genial, mas os componentes fragmentados de um cotidiano individual". Wallis prossegue:

> Em outras palavras, com a apropriação brincalhona de dois gêneros – autobiografia e livro de artista – LeWitt inadvertidamente levantou um problema que se tornaria central ao pós-modernismo: o relacionamento entre texto e imagem. [...] A *Autobiography* de LeWitt toca em três aspectos-chave do pós-modernismo: a fragmentação da subjetividade, a introdução de novas formas de narrativa e as determinações espaciais da ação política na mudança da crítica privada para a pública. (Lauf e Phillpot, 1998, p.93)

Wallis está falando do livro de artista no sentido estrito, que permaneceria vivo e com significado político renovado, ao contrário do pessimismo de outros comentaristas. E teria, por isso, correta inserção no tempo histórico, quer social, quer artístico.

Memória e documento pela escolha da forma códice

Aceitemos, como exercício de pensamento, a bem-humorada afirmação de Charles Jencks, muito divulgada, em que o fim da arquitetura modernista se deu em 15 de julho de 1972, às 15h32min, data da implosão de um projeto habitacional de Saint Louis, construído por Minoru Yamasaki, exemplo de funcionalismo modernista e detestado por seus habitantes.[13] Usando como baliza o período de tempo em que essa data está inserida, fazendo parte do mesmo contexto sócio-histórico onde estão as experiências intermidiais, poderíamos aqui propor uma amostragem dos eventos de ruptura e/ou manutenção das tradições pelos novos suportes. Penso que a categoria mais aquinhoada de contradições seja a do livro de artista contemporâneo, que dentre as suas possibilidades expressivas foi contenedor de documentos ou se fez como tal. Seu vínculo com a tradição do códice tem sido seu orgulho e seu tormento. Ao mesmo tempo que a conformação tradicional facilita sua comercialização, transporte e estocagem (estou falando em obras múltiplas em *offset* ou outras técnicas de reprodução), ela obriga a soluções criativas que transponham suas limitações. Por outro lado, a produção de uma peça única é mais acessível ao artista.

Com frequência, o livro de artista é veículo para exercícios com sua própria identidade: comentários sobre o pastiche, o compósito, o kitsch, o retrô, o futurístico. Ele se apropria de enredos preexistentes, une elementos visuais díspares, finge ser o que não é, se apodera de outras formas gráficas (quadrinhos, almanaques, fotonovelas, etc.). Quanto à citação, seja visual, seja locucionária, ela é tão comum que muitas vezes não discernimos o autêntico, ou sabemos se ele realmente importa. Especialmente nos anos 80 e 90 os artistas têm-se apropriado da verdade, utilizando desde as técnicas tradicionais de encadernação, agora recicladas, até as possibilidades da informática para mover um carrossel que vai das formas pré-livro até as formas pós-livro (*book based*), passando pelo discurso do não-livro.

Vejamos a presença plástica do registro e do testemunho. Ele aparece de muitas formas, já que o meio parece ter postura confessional por natureza, além de possuir uma característica aura de fetichismo, possivelmente herdada do livro tradicional tanto quanto do objeto artístico. Também o impor-se como verdade é usual (uma colega pesquisadora me disse certa vez que tinha a propensão a acreditar em toda palavra impressa como expressão da verdade).

A primeira maneira do documento se instaurar no livro (ou o inverso), é a que o faz conformar-se no tipo relato visual ou catálogo. Não devemos confundir com os catálogos convencionais, que são uma dissertação gráfica sobre um artista ou uma exposição. Trata-se aqui de uma peça ímpar, concebida pelo autor, que acompanha ou prolonga

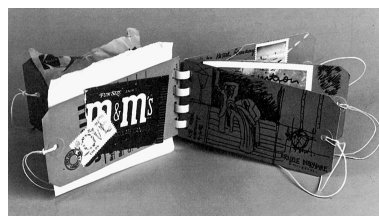
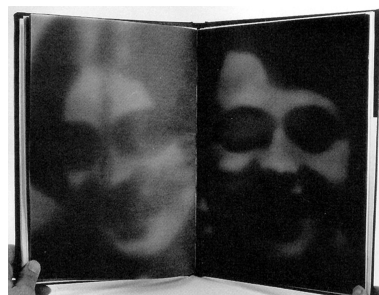
[13] Citado por João Adolfo Hansen no seu artigo "Pós-moderno & cultura", em Chalhub, 1994, p.66.

uma atitude. É o registro histórico de algum tipo de atividade plástica do artista, performática ou não, que pode existir sozinha ou acompanhada de outras formas. É uma aproximação externa, às vezes convencional quanto à forma, e já bastante frequente nas vanguardas do século 20, como o futurismo, o surrealismo e o construtivismo e suas variações. Não há necessidade de maiores comentários, já que normalmente pouco denuncia (como confissão) da intimidade do criador. Este momento desta pesquisa se interessa pela verdade ou pela verossimilhança na revelação da intimidade real ou "construída". Apenas cito como exemplo (já deixando de ser recente) os diversos trabalhos do grupo (ou movimento) Fluxus.

Sas Colby,
Souvenir of Documenta 7, 1982
(Moeglin-Delcroix, 1985, p.137).

Christian Boltanski,
Classe terminale du Lycée Chases, 1987
(Drucker, 1995, p.329).

Também há algo de exterioridade nos livros formados por coleção documental a partir de algum tipo de coleta que representa uma experiência vivencial. Nesse caso o artista elege sua atitude entre o caminho do acaso (aquilo que casualmente ou incidentalmente chegar a ele numa determinada situação) ou de algum princípio norteador (uma norma específica de coleta). É o que acontece, por exemplo, com o trabalho *Souvenir of Documenta* 7, de Sas Colby, 1982, formado por *souvenirs*, papéis amassados, embalagens, desenhos, fotos, etc., agregados em um pequeno volume, ou com *Classe terminale du Lycée Chases*, de Christian Boltanski, 1987, organizado a partir de fotos de estudantes extraídas do anuário de uma escola judaica durante a Segunda Guerra. O evento denunciado ou que ocorreu com o artista, ou ao qual ele se refere, pode ser "remontado" a partir de seus indícios.

Mas nos interessa, neste momento, verificar a opção de alguns artistas pelo aparentemente convencional. Em primeiro lugar, a utilização zelosa da brochura comum, que apela para a grande distribuição, principalmente naquelas obras que eu chamaria de esclarecedoras, reveladoras, obscenas porque desveladoras e denunciatórias da vida pessoal do artista ou de seu entorno, de uma forma direta, sem pudores. Em segundo lugar, o caso dos cadernos e dos livros de notas reais ou simulados, utilizados por artistas plásticos como complemento de sua vida profissional ou afetiva. No primeiro caso temos o real e/ou o imaginário depositados em uma forma da qual, afinal de contas, também se espera a ficção. Além disso, o artista traz para a arte uma conformação gráfica que pode ser considerada por alguns estranha a ela. No segundo caso podemos ter o que o artista quiser, mas, presumimos, em território "real", vestigial, não em cenografia. Ele movimenta para o mercado artístico o que provavelmente é (ou ao menos parece ser) um conjunto de notas e esboços pessoais (íntimos), agregando valor ao seu pré-produto.

A expectativa de veracidade trafega, assim, da "mensagem" para o suporte e vice-versa.

Johanna Drucker (1995), ressalta as vertentes que surgem depois do pós-guerra, como o letrismo, o Fluxus, a pop art, o conceitualismo, o minimalismo, o movimento artístico feminino (ou feminista) e o pós-modernismo, até as correntes atuais do multiculturalismo (a autora não define precisamente esse termo). Ela não se detém no estudo dessas vertentes, o que nos priva de suas opiniões sobre o livro de artista na pós-modernidade ou perante o multiculturalismo. A mesma omissão acontece com o livro-objeto, não enfocado por opção pessoal, pela preferência da autora pelas obras reproduzíveis (Drucker faz queixas de alguns autores, ou porque não seriam suficientemente contemporâneos, ou porque supervalorizariam o livro escultórico). Mas um capítulo é dedicado ao livro de artista como documento. A palavra "documento" é aqui usada em seu sentido mais objetivo, material, entre o histórico e o antropológico, mais do que no sentido psicológico. Ela busca demonstrar a capacidade natural dos livros em exercer essa função. Drucker os classifica em cinco grupos: enunciados pessoais e de diários (o grupo maior), registros reproduzidos (reais ou inventados), documentos fac-similados, livros de informação (compostos de material denotativo) e documento real (o oposto da reprodução, com o registro físico verdadeiro, como manchas ou outros sinais, por exemplo, cuja ocorrência documenta o documento ele mesmo). Do primeiro grupo de exemplos que ela rapidamente cita, gostaria de, mais adiante, desenvolver um pouco mais sobre *Difficulty Swallowing*, de Matthew Geller, 1981. No momento, apenas acrescentaria que, obviamente, esses grupos se interpenetram com as obras apresentando características simultâneas.

Exacerbação documental: passionalidade *versus* contrição

Um exemplo de *overdose* de documentação pode ser demonstrado no, com ou pelo livro *Autobiographies*, de Richard Kostelanetz, 1975. No presente caso, estou trabalhando com a edição de 1981. O autor não é propriamente um artista plástico. É um poeta visual de atuação na comunidade cultural americana, onde construiu sua influência na literatura, na poesia e na crítica, assim como áudio, vídeo e outras mídias. É autor de muitos artigos e ensaios. Na literatura visual, gosta de trabalhar com a desconstrução da linguagem, como ele próprio afirma.

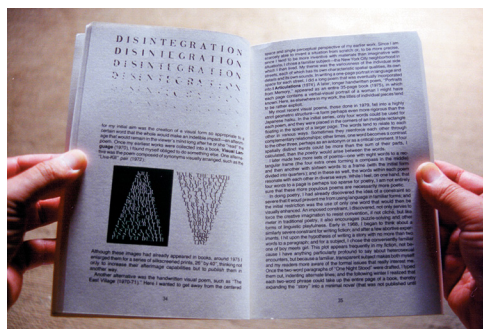
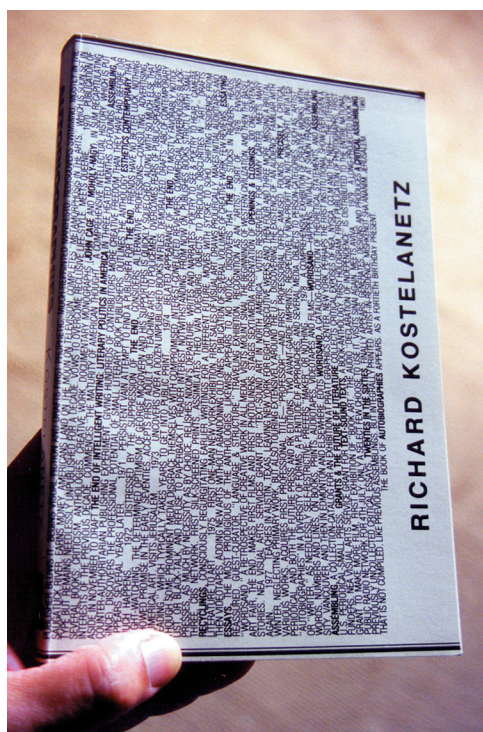
Autobiographies é um livro aparentemente simples. É uma brochura de papel comum, com lombada colada, sem orelhas, integralmente impresso em uma cor (preto), impressão *offset*, formato vertical de 21,5 x 14,0 cm, com 288 páginas. O surpreendente é a sua *ego trip*. A quantidade de "provas" do que está sendo afirmado é enorme. O maior volume de material é de texto tipográfico, mas também há desenhos, reproduções de documentos, depoimentos, exercícios de poesia concreta e um material que parece ser inesgotável. Há uma autoentrevista, uma autocronologia, pesos e medidas de suas primeiras semanas de vida. Somos informados que seu primeiro sorriso foi com

três semanas ou que ele é razoavelmente sofisticado nas práticas heterossexuais. São registradas todas as suas publicações, bem como todos os trabalhos não publicados. Ficamos sabendo do que ele gosta ou não gosta, de alimentos a artistas e pensadores. Há uma inacreditável lista de todas as mulheres que tiveram relações sexuais, em duas subdivisões. A primeira detalha os motivos dos parceiros ("BR dormiu comigo porque achou que iríamos casar... Eu dormi com BS porque ela me lembrava uma mulher de Modigliani... PW dormiu comigo porque, como uma editora iniciante, ela queria conhecer melhor os escritores... Eu dormi com MW porque ela me pareceu brilhante e rica..."). A lista "II" é sintética e codificada e apresenta a invejável marca de 125 parceiras, segundo Kostelanetz "pessoas tão reais quanto o autor":

> E.B., 15, J, S, 18, M, B.
> B.R., 21, P S, 4, L, C.
> A.L.T., 20, P, S, 450, L, C.
> C.T., 18, P, S, 30, D, B.
> B.S., 22, J, S, 50, L, B.
> E.A.F., 22, F; S, 50, L, B.
> N.W., 23, J, S, 15, L, B.
> P.W., 23, J, S, 1, L, B.
> J.S., 24, J, S, 105, L, B.
> R.J.M., 37, J, D, 6, L, B.
> [...]

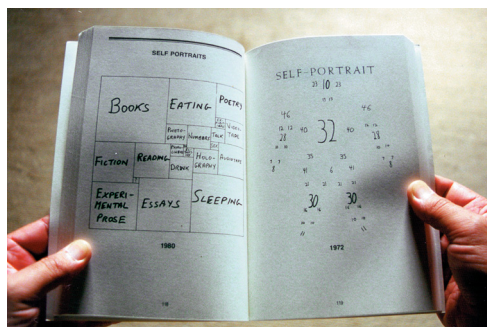
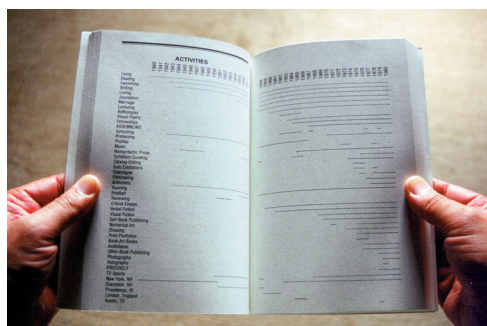
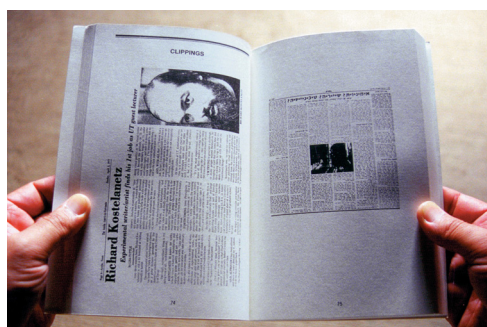
Richard Kostelanetz, *Autobiographies*, 1981.

Também apresenta reprodução de poemas concretos, testes vocacionais, ficha para encontros por computador, desenhos, descrição de atividades diárias, exercícios de assinatura (!), confissões e o que mais se puder imaginar. Como se não só declarações, enunciados e imagens bastassem, Kostelanetz ainda inclui, por convite, os testemunhos de alguns amigos. A marcação do tempo se dá pelo tradicional: as páginas são numeradas como o usual (com fólio) e há datas (muitas datas) em todo momento. Pouco antes do final (por que não?), os obituários de suas mortes de 14 de novembro de 1960, 15 de maio de 1970 e 15 de maio de 1980.

O exemplo do livro de Kostelanetz, enunciatório, guarda uma certa elegância, cujo bom humor e aspecto modesto só faz ressaltar.

Caberia, agora, examinar um outro exercício testemunhal, também apoiado no vestígio (entendido como sendo aquilo que sobra de um evento ou que dele é resultado).

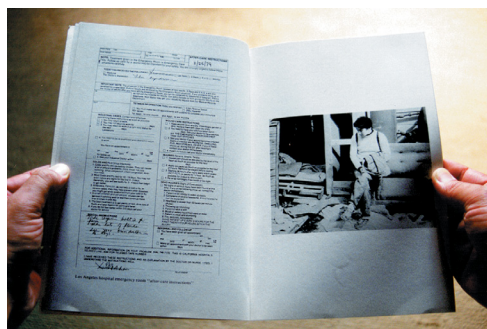
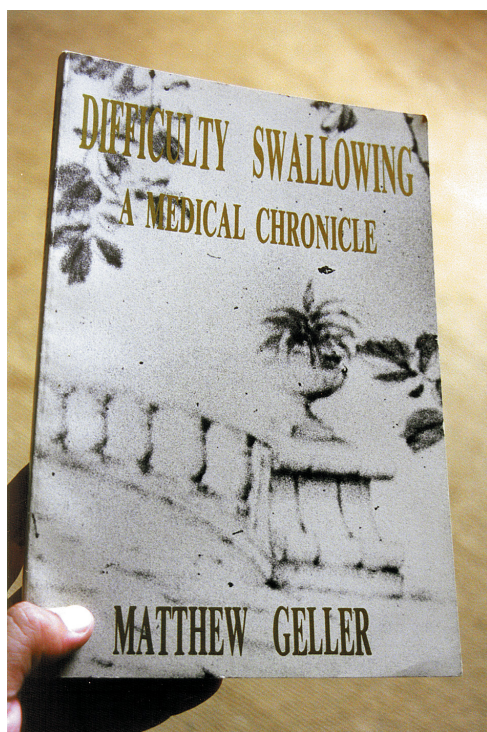
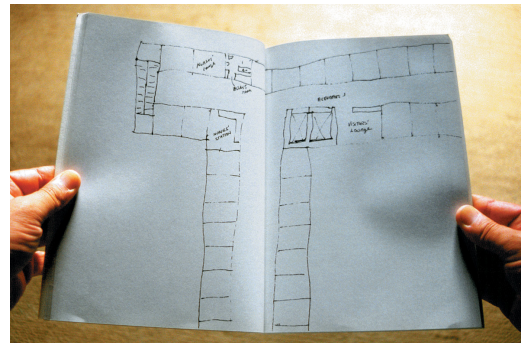
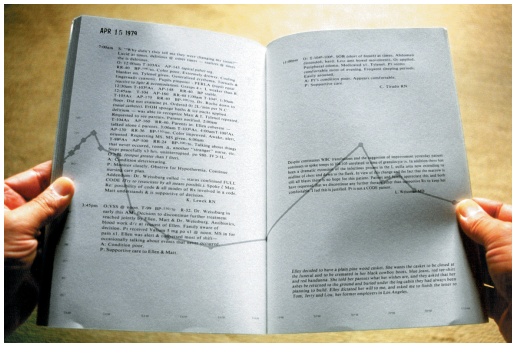
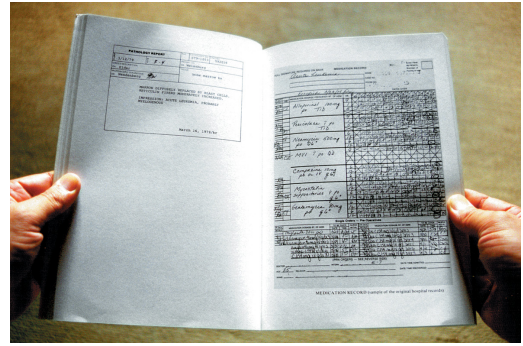
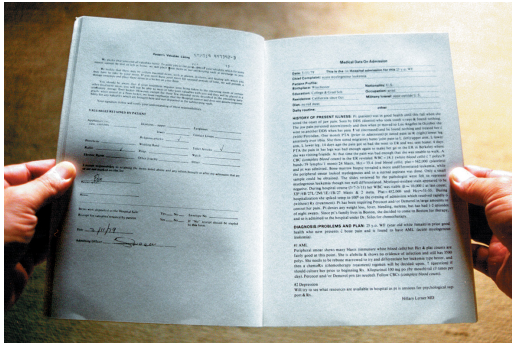
A surpresa que causa *Difficulty Swallowing*, de Matthew Geller, é fruto de uma sensação estranha, que se confunde entre emoções ensaiadas e o drama verdadeiro. Também essa é uma brochura comum, em impressão *offset*, preto-e-branco. Apenas a capa possui cor: uma impressão em verde e textos em letras douradas. O formato é um pouco maior, 25,5 x 17,2 cm, tamanho determinado pela sua proposta. Geller acompanhou sua namorada Elley no hospital, também artista plástica, a partir de março de 1979, para tratamento quimioterápico de leucemia. Numa primeira impressão lembramos do gosto tradicional médio norte-americano pelos apelos sentimentais tão frequentes em revistas, cinema e televisão. Mas será que se trata disso?

O livro possui um prefácio, o único momento na primeira pessoa do singular:

> Quando era muito jovem, eu odiava ir ao médico receber injeções. Eu começava a chorar quando o doutor deixava a sala para buscar a seringa. Queria crescer para me tornar imune a esse medo.
>
> O primeiro país estrangeiro que visitei foi o México. Eu conhecia suficiente espanhol para ler um cardápio. Mas quando fui a um restaurante e o garçom perguntou sobre meu pedido, eu compreendi que não sabia como pedir.
>
> Numa aula de biologia no colégio, tive que dissecar uma rã viva. Espetei a rã, barriga para cima, numa bandeja com cera. Rangendo meus dentes, fiz a primeira incisão. Quando removi a pele, pela primeira vez enxerguei um coração batendo e pulmões se expandindo.
>
> A primeira vez que vi Elley, ela estava soldando sua escultura. Parei por um momento observando-a no seu trabalho. Então me apresentei e perguntei se ela gostaria de tomar uma cerveja.
>
> M.G.
>
> New York, abril de 1981

Richard Kostelanetz, *Autobiographies*, 1981.

Aqui o relato não é mais sobre si mesmo, e sim sobre outra pessoa, uma pessoa rigorosamente verdadeira. O artista depõe sobre alguém real inteiramente através de dados também reais. O trabalho de Geller é comovente. É construído quase integralmente pela reprodução de documentos hospitalares: fichas dos enfermeiros, relatórios médicos, resultados de laboratório. Na introdução há diagramas de como se ler as notas dos enfermeiros e os prontuários médicos, além de uma lista de abreviações e símbolos. Aprendemos que T 98 significa que a temperatura é de 98 graus Fahrenheit, ou que AML significa *acute myelogenous leukemia*. Muitos nomes foram trocados ou obliterados, dependendo da vontade do envolvido. O que realmente lemos são os registros, diretamente e sem intermediações. Reconstituímos a totalidade pelo exame de seus fragmentos. Os fac-símiles são acompanhados por alguns desenhos, como da disposição dos móveis no quarto ou das alas do hospital, e por trechos de um diário. Muitas páginas são atravessadas pela linha de temperatura de Elley. A sobrecarga de documentos gera um ambiente opressivo e ilusoriamente frio. Existem pouquíssimas fotos, algumas vezes centralizadas individualmente em páginas ímpares, outras vezes confrontadas com uma foto complementar na página par imediatamente anterior. São ilhas de meio-tom dentro de um universo de brancos. Quando alguma foto aparece é como se respirássemos de novo, ainda que para chocarmo-nos com a humanidade de Elley. O final está prenunciado. Apesar da expectativa, ou por causa dela, nos comovemos profundamente. Comoção, essa, que é causada pela leitura de documentos profissionais. Seria fora de moda dizer que esta é uma obra pungente?

Matthew Geller, *Difficulty Swallowing*, 1981.

Em *Difficulty Swallowing* as temporalidades se dão integralmente, sem a necessidade de metáforas ou ilustrações. Uma saudade se constrói pela apresentação da prova de uma existência. Está terrivelmente situado entre o álbum de recordações e o prontuário

Matthew Geller, *Difficulty Swallowing*, 1981.

médico. A prova do fato reconstrói o sentido. O ser está contido no objeto. Sentimos Elley, sabemos Elley.

Podemos nos surpreender, quase como arqueólogos, com a possibilidade potencializada da leitura de vestígios. A pista, o sinal ainda se intromete em nossa arte. Talvez com um significado metabolizado. O vulgar pode ser invulgar. Queremos os sinais de nossas existências. Queremos as pegadas. Hoje, anos 90, o relógio parece que anda por gingados. Não para, é certo, mas apenas ilustra um de tantos tempos possíveis. A virtualidade do pixel, integrada em nossas vidas, transmutou-se em outra realidade, difícil de medir por unidades de tempo e espaço, mas transformando todo papel em documento. Esta página que está sendo lida agora, no exato momento em que eu esteja, quem sabe, tomando café, não passa do registro gráfico de uma ação originalmente

eletrônica. Ela não passa, enfim, de ser o documento último de meu exercício ao computador. E, portanto, apascenta tempos.

Presunção de verdade e verossimilhança

Mas e se o vestígio é falso é lícito que ele se apresente como documento? A palavra documento presume o registro, a prova ou o testemunho da verdade. Presume a comprovação de uma realidade acontecida no tempo cronológico. Presume datação e fé (civil ou religiosa). Fé[14] é a crença religiosa em uma realidade não documentada, ou documentada por provas baseadas na própria crença. Trata-se aqui de um círculo. É dizer que algo é... porque é. É a asseveração de um fato, presumindo-se que seja realmente um *fato*. Se a fé não pede provas, ela causa danos ou impedimentos à ciência. Ela elimina o fundamento para a investigação por eliminar a dúvida. A apresentação da imagem deixa de ter função documental de ilustração e passa a ser, ela própria (a apresentação), ficção. Essa apresentação funda, no livro de artista, a possibilidade expressiva de ser simulacro.

Talvez pinçando alguns elementos relacionados com a expressão da verdade nas artes visuais, possamos nos aproximar melhor do limite entre o sujeito real e o sujeito inventado. O contributo interdisciplinar é fundamental ao estudo de processos artísticos intermidiais, o livro de artista no presente caso. A partir daqui, o problema passa a dizer respeito especificamente aos diários e cadernos de esboços (ou notas), quando elevados à categoria de obra autônoma ou quando elaborados intencionalmente com esse propósito.

Podemos perguntar que espécie de verdade pode ser encontrada em um caderno de esboços ou caderno de notas, e que dano ao conhecimento da biografia do artista a ficcionalização de suas memórias pode causar. Isso pode implicar ferimento no grau de valor que tem o diário de um artista como documento para o pesquisador ou como obra para o público. Afinal, existem diferentes graus de espontaneidade e verdade nos diferentes tipos de diário de artista. Mas, afinal, que é verdade plástica?

A resposta pode estar em nova pergunta: será que queremos a realidade, ou queremos a ficção? No mundo do entretenimento, pelo menos em suas manifestações mais tradicionais, essa pergunta é um lugar-comum. Um publicitário, por exemplo, sabe que uma foto de um relógio dentro de um aquário "prova" que ele funciona até embaixo da água. Mas parece que a postura popular frente às expressões visuais têm alguma preocupação (talvez com algum desprezo) por simulacros ou personagens forjadas. Lembremos a polêmica no lançamento e primeira fase de exibição do filme de Bruno Barreto, *O que é isso companheiro?*, 1997. Na época, poderia-se ter discutido sobre os

[14] Utilizo a definição vulgar e corrente, sem pretender discussões mais profundas. Conferir os diversos dicionários da língua portuguesa já consultados, em especial os mais antigos e prolixos. Embora o *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa* seja considerado uma referência usual em nosso idioma, de novo, aqui, ele se mostra insuficiente.

valores estéticos que ele tinha ou não. Mas quase somente se acusava o filme (e era de fato uma acusação) de não reproduzir a verdade dos fatos, embora (ou porque) para um olhar estrangeiro a história contada fosse verossímil. No cinema, a inverossimilhança não é aceita pelo público, mesmo o intelectualizado.

Espera-se que a obra (e parece que nessa palavra há uma forte conotação artesanal) "espelhe" os mais puros sentimentos de seu autor, que seja o retrato de sua individualidade, que comente as suas mais sinceras opiniões. Que seja, enfim, a verdade através da imagem. Essa afirmação se pretende quase um truísmo. Está entranhada na tradição cultural ocidental. "Ver para crer". É repetida ao infinito por peças de comunicação, pela literatura, pela escola. A publicidade, por exemplo (e com confirmação através de pesquisas e estudos),[15] sabe da forte associação que o público faz da imagem com a veracidade, mantendo a palavra em plano quase acessório. À imagem é atribuído o valor testemunhal. A imagem é a prova. A publicidade e seus profissionais afirmam que o público *quer acreditar*. Apesar de tudo, a verdade é tida como um direito do homem que, por sua vez, também projeta em suas leituras as próprias crenças. A desilusão é um ferimento. Melhor não ver: "o que os olhos não veem, o coração não sente". A desilusão é uma injúria.

Como parênteses, volto a Barthes, em *A câmara clara*. Nenhuma peça escrita pode dar certeza da verdade, mesmo que invoque a ciência da lógica ou o dispositivo do juramento (p.128). É da natureza da linguagem ser ficcional. Para Barthes "o infortúnio (mas também, talvez, a volúpia) da linguagem é não poder autenticar-se a si mesma". Para ele, a fotografia é, essencialmente, "a própria autenticação". Introduziu na família das imagens um "certificado de presença". Por extensão, estaria a imagem, novamente ela, pela formação de par com a linguagem escrita, assumindo o papel positivo que lhe tem sido atribuído? Ou em outras palavras, que grau de sentimento de verdade ou enunciações positivas pode ser obtido da sobreposição do texto escrito e da imagem?

Existe um recurso utilizado no ensino elementar de alguns países, nas classes de artes, para fazer os alunos trabalharem em projetos que solicitam a sua atenção por intervalos de tempo maiores, ou que sejam continuados de uma disciplina para outra, e, sobretudo, estimulem o hábito da leitura (*Book*..., 1991). Trata-se da execução artesanal de um livro-objeto, à maneira do livro tradicional mas com profusão de colagens e desenhos. Quanto ao tema escolhido (quando não se trata de assuntos de outras matérias), predomina a autobiografia visual, o que seduz o aluno pela possibilidade de falar de si próprio enquanto executa um trabalho com um novo grau de complexidade. Também a autobiografia é utilizada amplamente nas classes de encadernação criativa em espaços

[15] Não é interesse deste trabalho percorrer conceitos e técnicas da publicidade. Entretanto, para outras informações a esse respeito, pode ser feita uma consulta ao livro tão interessante quanto divertido do publicitário e professor Roberto Menna Barreto, *Criatividade em propaganda* (Rio de Janeiro: Documentário; São Paulo: Summus, s.d., 2.ed.), primeira edição de 1978. Ver especialmente o capítulo "Criatividade visual", subtítulo "Princípio básico: deixe-os ver para crer". Na página 190, com ironia, cita Goebbels: "As pessoas têm propensão imensa para acreditar. Elas precisam e estão sempre prontas a acreditar em tudo."

alternativos de criação para jovens e adultos.[16] Mas observemos que todos esses casos se baseiam na construção (ou a reconstrução) da tradução do real, da experiência verdadeiramente vivida.

O gênero (ou a técnica) do livro ilustrado, a partir do século 19, e principalmente do livro de artista a partir da Segunda Guerra, pressupõe uma intencionalidade, um projeto. Intencionalidade tanto mais clara quanto mais perto das obras conceituais. Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa (1985) lembram o papel do conceito e do processo intelectual, desenvolvidos "no registro e na 'exposição pública' dos procedimentos do fazer arte", referindo-se aos livros de artista em geral produzidos a partir dos anos 60. Entretanto, seu sucesso nos anos 80, ao menos na Europa e nos Estados Unidos, provocou no valor documental de toda sorte de registros uma transformação crítica que ampliaria ainda mais a variedade de suportes à disposição. Croquis, rascunhos, pequenos textos, desenhos, recortes, ou o que fosse, quando unidos em algum tipo de sequência perceptível, propiciando a constatação do tempo, da memória e do pensamento, formando um novo todo na forma de livro, agenda ou caderno (mesmo que de maneira muito sutil), geraram uma especialização do livro de artista, à imagem e semelhança das agendas e diários pessoais. Essa peça poderia se manter única, um testemunho arqueológico da criatividade. Portanto, para poucos, fechada em gavetas, egoísta e cara. Ou poderia ser fac-similada, apoiada nos novos recursos das artes gráficas industriais. Portanto barata, vulgar, mundana. A individualidade do artista se prometeria de todo, mas intimamente com o colecionador, ou se democratizaria nas mãos de quem quer que fosse, concorrendo marginalmente com os veículos de massa. Surgia, então, um novo tema: o segredo e, seu contraponto, a exposição. Exemplo simultâneo dessas duas vertentes são os *CadernosLivros* (grafados assim mesmo, em justaposição) de Artur Barrio, desenvolvidos a partir de 1966 e que perpassam várias instâncias de consagração e tiragens que vão do um ao *n*. Voltarei a Barrio mais adiante.

Se quero investigar personalidades inseridas no tempo social, e compreendo que na forma do livro o relato tende a ser verossímil, por que não procurar na linha do tempo tornada gráfica a imagem real da história de uma vida? Penso que o autorretratar-se implica a própria busca do seu real. Para o artista, depositar sua biografia numa mídia que inclui o registro iconográfico "fidedigno", a fotografia, além da declaração pessoal impressa, envolve a escultura de muitos tempos. Existe o tempo tornado espiritual pela memória, o tempo tornado visual pelo registro da imagem e mesmo o tempo tornado acústico pelo registro sonoro. Existem os tempos mecânicos, do ler, do examinar, do folhear. Existem os nossos tempos históricos, o meu "agora" e o "quando" da elaboração da obra. Talvez seja por isso que os autorretratos bibliomórficos tendam ao formato diarístico, já comentado. Ele resume a tarefa do relato pessoal aos escritos, aos croquis e

---

[16] Ver, por exemplo, os programas de atividades do Center for Book Arts, de Nova York, editados duas ou mais vezes por ano, onde estão descritas as atividades normais para professores e/ou estudantes, as atividades paralelas e os cursos de introdução à encadernação criativa e processos alternativos.

às colagens. É sereno, sim, mas preguiçoso, quem sabe até um pouco onanista, porque se compromete pouco com o social. Mas o tempo narrado pode, sim, permitir um rompimento definitivo com o formato do diário pessoal e simultaneamente ser público e ser ímpar.

Uma autobiografia pode ser reduzida à unidade mínima de representação iconográfica, o retrato, disposto num exercício sistêmico. Por exemplo, a obra holandesa *Biografie/Biography 1949-1996*, de Hans Eykelboom, é elaborada como uma linha de tempo direta. Em *offset* preto-e-branco, estão reproduzidas 48 fotos do rosto do artista, a partir de seus primeiros anos, uma após a outra, até o ano da publicação. A inserção social na história se dá com bom humor. A metáfora (ou o indício) é construída pela companhia de fotos de máquinas fotográficas, com o modelo de lançamento do ano correspondente a cada retrato. Como etapa de procedimento, o livro está relacionado com outras atividades de Eykelboom, que começou em 8 de novembro de 1992 um diário fotográfico que se encerrará em 8 de novembro de 2007. Para esse diário, o artista tira até oitenta fotos por dia (mas seis dias por semana). Apesar de tudo, há um certo divórcio da sua intimidade com o público. Nesse caso, os tempos principais são o referido (como assunto) e o sequencial, ambos estreitamente inter-relacionados, já que existe uma ordem cronológica rigorosa.

Hans Eykelboom,
Biografie/Biography: 1949-1996, 1996.

O *Alto retrato*, com "l" mesmo, 1981, de Paulo Bruscky, guarda, pelo efeito da fotocópia, a proximidade do autor com o seu público. É um livro alegre e espontâneo, à imagem de seu criador, e herdeiro do aspecto marginal que é companheiro das produções xerográficas dos anos 70. Tem 160 páginas em brochura formato um pouco menos que A4, fotocopiadas apenas em um lado. O registro do tempo passado à obra é feito pela reprodução de fotos de eventos e performances, de documentos do artista e de outras imagens ou textos reproduzíveis. O tempo presente da obra (ou do passado imediato), real ou sugerido, é expresso pelas experiências com a fotocopiadora na reprodução

Paulo Bruscky,
Alto retrato, 1981.

direta do corpo (rosto com caretas). São experiências como a Xeroperformance de 1980, que vivificam o livro pelo comentário ao seu próprio processo. E o tempo imediatamente futuro à obra (mas no passado do nosso manuseio) é dado pelas intervenções gráficas manuais, feitas pelo artista no livro pronto (carimbos, colagens, cortes, furos, riscos, etc.), pouco antes dele chegar às mãos do destinatário. O tempo significativo aqui é o referido como assunto ou como vestígio do processo, e não o sequencial.

Carlos Scliar,
Caderno de guerra de Carlos Scliar, 1969
(edição fac-similada de 1995).

Representação do confessional e do lúdico: memória real *versus* memória emulada

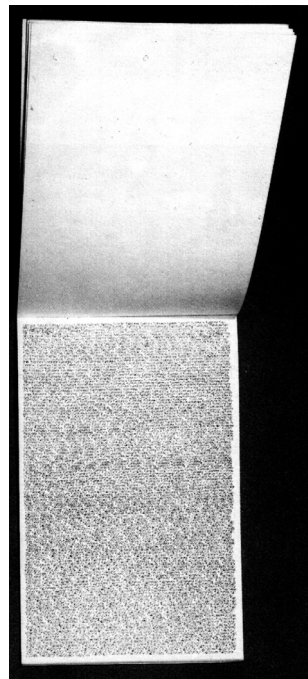
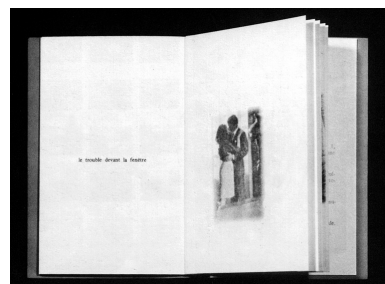
Antonio Dias lembra da sua "mania de sempre desenhar em pequenos cadernos, onde também registrava ideias, textos autônomos ou simplesmente sequências de imagens. E continua: "tenho cadernos feitos assim desde aquela época, embora não tenha chegado a produzir nenhum deles industrialmente" (depoimento de 1984 para Fabris e Costa, 1985). Com produção industrial, capa em duas impressões e miolo em preto, *O caderno de guerra de Carlos Scliar*, 1969,[17] demonstra outra possibilidade de registro da experiência pessoal, através de desenhos. Nesse caso, a anotação é do momento histórico e social. O registro é testemunhal, descritivo de um fato (a guerra), pelo desenho quase jornalístico, de observação, tomado diretamente dos modelos (os soldados brasileiros na Itália). Não existem neles elementos surrealizantes ou simbolistas que possam transmitir ou induzir a uma mensagem confessional ou um juízo. Entretanto, o próprio Scliar ressalva, na edição fac-similar de 1995: "Foram esses desenhos que me salvaram. Todos os dias pareciam os últimos, a tensão era permanente. [...] Sim, tenho certeza que posso classificá-los como desenhos

[17] *Caderno de guerra de Carlos Scliar*. Com texto de Rubem Braga. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1995. Fac-símile do original de 1969. Tiragem de mil exemplares.

de salvação!". Apesar da capa e do projeto editorial do volume, realizado 25 anos depois, terem sido realizados pelo próprio Scliar (que também foi um projetista gráfico), a presença do texto de Rubem Braga denuncia um certo grau de formalismo, que reduz um pouco a pureza da experiência visual. A conformação da obra resulta aproximada dos padrões bibliográficos tradicionais.

Roman Opalka,
1965/1-∞ Travel Sheets
(Moeglin-Delcroix,
1985, p.31).

Um exemplo da subversão de funções do registro pessoal pode ser encontrado no trabalho do francês Roman Opalka, realizado a partir de 1965. Nele, o bloco de desenho faz parte de uma sistemática maior e em processo, de uma vida. Opalka é um copista. Copista rigoroso de seu próprio projeto pessoal. Seus cadernos (ou blocos) são o fruto do rigor e da autodisciplina. Da continuação de seu ato de pintar (ou grafar) os números de uma contagem a um hipotético e idealizado infinito, ora na tela, ora no papel, o próprio comentário do tempo é autofágico. A possibilidade da história pessoal narrada pelo vernáculo se esvazia pela ideia, que, por sua vez, se alimenta do mecânico (a ação de pintar ou escrever). Ela própria, a ideia, se instaura como ensaio, num espaço – no caso os blocos de desenho – destinado às narrações e dissertações. Pode-se, quando muito, adivinhar linhas gerais de pensamento. Mas não nos é dado acesso à história pessoal de seu autor, no sentido narrativo-descritivo convencionado (literário). Mas o traço autobiográfico está lá, revelador, evidenciado pelo registro de um projeto de vida. Naturalmente, isso fica mais claro com a inserção do bloco de notas no conjunto de sua obra. Nesse caso, ampliam-se as relações conotativas e denotativas pela influência recíproca de suas telas, das fotos de seu rosto envelhecendo e das gravações de sua voz a contar números.

A também francesa Annette Messager é mais explícita na marcação das divisões. Em dois desenhos de 1973 aparece seu pequeno apartamento dividido em quarto e estúdio, definidos respectivamente como os domínios da *collectionneuse* (colecionadora) e da *artiste* (artista). Messager, antes de iniciar um corpo de obras, gastou algum tempo ideando-se a si própria como uma artista, segundo artigo de Nancy Princenthal (1995), num processo de tentativa e erro. Essa cisão de identidade foi seguida por outras: *Annette Messager truqueuse* (malandra, charlatã), *femme pratique* (mulher prática), *colporteuse* (mascate). Isso também é notado no livro-catálogo de Anne Moeglin-Delcroix, *Livres d'artistes*, 1985, em que inclusive Messager, que aparece na seção *livros inventários*, retorna na seção *livros manuscritos*. O papel de colecionadora foi o principal responsável pela montagem e organização em álbuns de componentes de uma narrativa pessoal enquadrada em um contexto social, totalizando (entre 1971 e 1974) 56 *Album-collections*. São livros únicos,

irônicos, com desenhos originais, manuscritos, fotos alteradas e diferentes anexações, demonstrando exercícios de autodefinição, como o número 2, *Os homens que eu amo*, o número 5, *Meus desenhos de infância*, o número 23, *Como meus amigos me desenhariam* ou o número 24, *Minha melhor assinatura*. Muitas das imagens que eles contêm foram exibidas independentemente ou reproduzidas, e alguns álbuns, no todo ou em parte, com ou sem modificações, foram reproduzidos fotomecanicamente. Seu primeiro livro em *offset* (75 cópias) contém material (próprio e coletado) do álbum número38, *Mês clichés-témoins* (algo como "meus clichês-testemunhas", numa provável, e ambígua, menção à exposição multiplicada por impressão ou por chapas fotográficas).

Annette Messager,
Mes clichés-témoins, 1973
(Moeglin-Delcroix, 1985, p.78).

Os livros atraem "porque eles são muito secretos. No início, eu temia ter algo na parede", diz Messager em entrevista para Princenthal (op. cit.), que por sua vez complementa que sua (dos livros) intimidade é forjada, uma vez que a mulher que eles coletivamente identificam é, na palavra de Messager, ficcional. Prossegue Princenthal: "Em outras palavras, não é o ambiente dos livros mas seu *perjúrio emocional* que protege a privacidade da artista" (o grifo é meu; lembro da proximidade conceitual entre perjúrio e injúria).

> Messager apresentou, como seu alter ego composto, uma dissimuladora tão cercada por desconfiança e insegurança que sua intensa autodeprecação pareceu uma garantia de sua autenticidade. No delicado equilibrismo de Messager, o assunto do discurso (que é a própria artista) é muito tímido para clamar mesmo por sua própria identidade. E ao mesmo tempo, ela é corajosa o suficiente para fazer escárnio – ou, ao menos, teoria informal – de tão ostensiva timidez feminina.

Acrescento as palavras de Bernard Marcadé para catálogo distribuído na 21ª Bienal Internacional de São Paulo, 1991, a propósito de trabalhos murais apresentados: "Troçando com paixão e recuo de todas as imagens, inclusive das que os outros lhe remetem dela própria – sucessivamente, *midinette* e *femme fatale*, castradora e protetora, feiticeira e exorcista – Annette Messager capta o olhar e o desejo dos outros nas teias aracnídeas de sua arte... Mas nesses jogos e nessas armadilhas ela própria se deixa também prender..."[18]

É curioso que praticamente não existe fuga do suporte tradicional na execução de registros pessoais. O mesmo acontece na realização de múltiplos de poucas cópias ou de grandes tiragens fac-similadas. É preservado o formato tradicional de caderno, bloco

---

[18] *L'excès & le retrait* (ou *O excesso & o recesso*), catálogo da participação francesa na 21ª Bienal Internacional de São Paulo, 21 de setembro a 10 de dezembro de 1991. Texto de Bernard Marcadé com tradução de Roberto Pontual.

ou livro. A superfície é preservada quase que intacta. Rupturas que possam ter acontecido em outras formas do livro de artista não encontram terreno aqui, onde, parece, a legitimação faz parte do jogo. Manteve-se a tradição: grafismos, escrituras, desenhos, carimbos, colagens e anexações. Enfim, a página como suporte mais ou menos convencional, para os padrões do século 20, é claro.

Retornando às indagações quanto ao valor como verdade informativa do caderno de artista, tenho no artigo de Leo Rubinfien para a revista *Artforum* de março de 1977 um importante (se não raro) subsídio para essas considerações. Já no primeiro parágrafo o problema nos é colocado de forma clara:

> Em teoria, um caderno de esboços não é mais do que o seu nome sugere – um terreno para tentativas preliminares na execução de ideias que podem com o tempo ser descartadas ou podem evoluir constantemente em obras mestras. Como tal, é provavelmente mais privado que público, um registro de fracassos e sucessos rudimentares que são de pouco interesse para qualquer um além do artista responsável por eles, exceto quando nós podemos associá-los a realizações maiores. Naturalmente, o valor de fazer tais ligações tem sido largamente percebido. É usual, se ou não um certo desenho do caderno de esboços realmente precede uma obra famosa, encontrar nos cadernos um amplo e matizado senso do caráter de um artista e o padrão de seu intelecto, e incluí-los em nossa compreensão de seu corpo de trabalho como um todo. Contudo, esboços e anotações ocupam um grupo intermediário entre pensamentos inexpressados, não registrados, e arte pública acabada. Eles não são devedores aos imperativos a que a arte maior é – não é necessário aperfeiçoar um livro de anotações mais do que a prosa em um diário. Declaramos que tais criações não são realmente planejadas para o público e, assim, portanto, nos liberamos para ser extravagantes, hiperbólicos, *recherché*, melancólicos, imitativos e até mesmo inarticulados, quando nunca nos permitiríamos essa licença perante o público.

Rubinfien lembra que a *persona* do artista transparece até no mais calculado projeto público, mas que nos cadernos ela é o objeto da obra, algo como uma contrapartida dos artistas visuais ao poema confessional contemporâneo. Apesar de ostensivamente privados, muitos foram feitos com o pensamento na audiência ou mesmo na posteridade. A partir da observação de uma exposição no Philadelphia College of Art (Estados Unidos), Rubinfien pergunta se essa característica seria uma tendência em artistas contemporâneos que mantêm anotações. Ou seja, manter uma exortação na certeza de que haverão ouvintes. A obra poderia ser um mutante intencional de ferramenta autorreflexiva em peça de comunicação. Eu acrescentaria, também: numa peculiar forma de *perversão irônica*, instrumento compósito de vaidade e *marketing* pessoal, a altivez e a exacerbação da autoestima, travestida em um relicário conspícuo. A privacidade, pois, deve ser sempre apenas suposta. Ou seja, como prossegue Rubinfien,

> [...] *mesmo* um caderno de esboços, um repositório de segredos e sentimentos anti ou insociais, é preenchido com pose. [...] o gesto real de expressar suas crenças, sentimentos, desejos, sua individualidade, o obriga a assumir a forma de outra pessoa. Essa pessoa pode ser uma ficção original ou uma composição de pessoas admiradas, e com sorte será um caráter afim com seu autor, mas é inevitavelmente uma personalidade talhada ao molde: se o molde é um caderno de espiral de 4 por 6 polegadas ou uma tela de 6 por 12 pés é de importância secundária.

Mas, no fim, esse produto do exercício criativo e/ou confessional é, de fato, uma interlocução com o outro. Se existe algum dano à apreensão científica do pensamento do homem artista verdadeiro (seja lá o que essa palavra significar), por outro lado existe a coopção terna entre as individualidades do leitor/fruidor e do ser-em-obra. Afinal, é importante o entendimento do gesto que multiplica e distribui o que é (ou o que se esperaria ser) pessoal e privativo. Artur Barrio, que foi mencionado algumas páginas atrás, chamou suas obras desse gênero de "CadernosLivros", o que já apresenta o trabalho como um híbrido entre o confessional e a peça de divulgação. Em seu espaço na 23ª Bienal Internacional de São Paulo, 1996, Barrio, que colocou exemplares de seus livros em vitrina – ver mas não tocar –, deixou entre os cristais de sal e seus objetos, para quem pudesse achar, exemplares fac-similados em *offset*. Esses sim, podiam ser tocados e *deviam* ser levados para casa pelos visitantes. Uma tiragem provavelmente gigante para os padrões brasileiros, adequada para uma mostra do porte da Bienal, o mais rumoroso evento artístico nacional, e injuriante para os que querem guardar distância da divulgação. O que significa dizer: o secreto com divulgação oficializada (legitimada) para um público universal. Não é um paradoxo. É uma opção artística que respeita e quer o formato livro.

Artur Barrio,
vitrina na 23ª Bienal de São Paulo, 1996.

Do ponto de vista exclusivamente temporal, quase não são identificados elementos de desconstrução. São mais evidentes os aspectos líricos passionais e cúmplices. Injúria ao livro é mais frequente com respeito ao seu corpo físico, principalmente quando é buscada uma representação de passagem ou ação do tempo, dependendo de o artista preferir uma retórica do passivo ou do ativo. A injúria na mensagem parece se dar mais pela perversão da função informativa do livro e pela subversão da premissa de verdade e lei contida nele. O dualismo ternura e injúria (que, repito, não é um antagonismo) predomina nos aspectos materiais desenvolvidos na seção adiante. Nesse momento prevalece a ternura, expressa pelo emocionalismo da confissão.

A abordagem ao livro de artista no sentido estrito deve ter em mente que ele já ultrapassou a grande fase de enunciados conceituais e das experiências sistêmicas. Pouco

a pouco, a vontade de fazer ficção, no sentido literário do termo, avançou sobre ele. Ou melhor, os artistas foram buscá-la. O espaço da mensagem está repartido. Toda a obra artística é documento de si mesma e da sua época. Mas as obras verbo-visuais, além disso, trabalham com assertivas e com relatos. Essas construções se aproximam de territórios muito mais próximos da literatura em prosa do que da poesia. Pergunto: o texto feriu a arte ou a arte feriu o texto? E se ambos não têm ferimentos, a relação entre eles se dá em dependência de algum dano à percepção ou à leitura? Mais adiante tentarei compreender um pouco mais dessas relações, a partir de desenvolvimentos que parecem literários na forma, mas são, na realidade, objetos artísticos. É um assunto que envolve corpo físico e leitura através de analogias.

Otacílio Camilo, *Caderno de ideias*, s.d.

O estudo e a apreciação dos livros de artista, como de qualquer outra mídia lúdica, precisa de parâmetros, analogias, confrontações... Ao repassar o que foi visto, parece que é possível identificar um dualismo que passa a ser mais claro. De um lado, podemos constatar que é preconcebido ao livro sua função de curador dos registros temporais, constituintes de uma memória que se quer preservada, porque é (ou se pressupõe que seja) verdadeira (e poder-se-ia acrescentar que a ficção é uma verdade porque ela *é realmente* uma ficção). De outro lado, a produção artística demonstra que ao livro de artista o fato pode ser maleável, especialmente quando isso servir à subversão da história pessoal do artista, da personagem ou (se projetado) do leitor. Mas não só ao livro cabe amalgamar o fato, mas a ele tem cabido, também, a sua própria transmutação em fato. Ele mesmo é o seu fato, que ocorre no seu tempo próprio. O tempo pode ser corrompido no plano da narração ou no plano da percepção, quer pela manutenção de seu perfil simbólico e de suas conformações, quer pelo dano a eles. E a memória é tão mais terna quanto mais conseguir a cumplicidade dos afetos envolvidos, não importando os danos que possam ser causados a critérios prescindíveis, como a prova ou a fé.

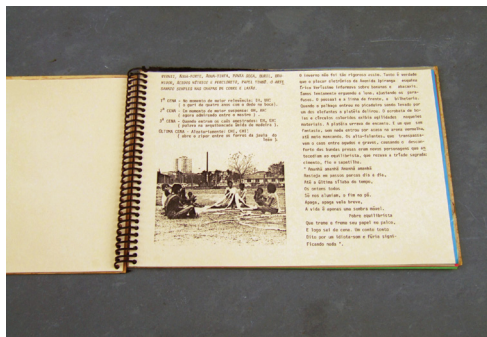
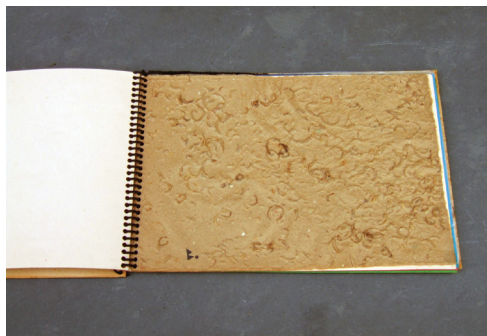
A prova é a citação e vice-versa. Digo que fui ao cinema e provo mostrando o ingresso. Digo que alguém (uma personagem) foi ao cinema e uso também o ingresso. Mas ele só é prova de que eu o consegui de alguma forma. Mais nada além disso. Todo o resto é criação, ou especulação, ou metáfora. O ingresso é um ingresso, mas também é cenografia. A colagem, o painel, a caixa, a assemblagem, todos concorrem para somar o tempo tornado cenográfico ao livro-objeto, especialmente o escultórico. Veja-se a esse respeito o comentário de Cláudia de Lemos sobre Anésia Pacheco e Chaves e seu trabalho apresentado com panos, desenhos, livros e outros materiais na 20ª Bienal de São Paulo, em particular o trecho em que ela registra a presença dos livros.

> [...] como panos do privado que, tornados públicos [...] se ressignificam como restos mortais de camas, casas e casais. Até mesmo cadernos deles pendem como lápides. [...] Onde, com efeito, vão parar também os retratos de família e dos astros do cinema senão entre folhas grandes de grandes cadernos em que jazem o passado e seu lixo pacificado? Aí, essa mania das mulheres de guardar as lembranças, os bilhetes, os recortes, a flor seca do ramalhete do amante, uma mescla de cabelo e cintos intactos de vestidos há muito desaparecidos. [...] Anésia decreta a morte dessas lembranças. Não há nada para guardar. O que se guarda no espaço-arte-pintura criado pela moldura é apenas a teatralização do vazio de que são protagonistas os fragmentos do feminino. (Catálogo da 20ª Bienal de São Paulo, 1989, p.155)

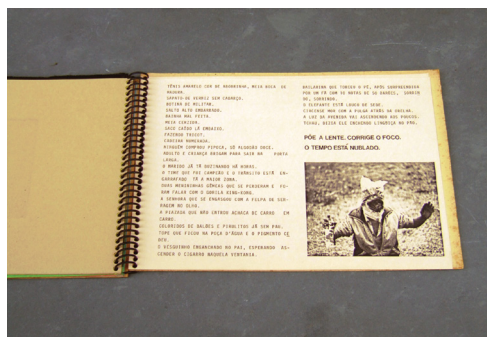
Cadernos pressupõem registros, já vimos. Também já vimos que o formato de caderno é o preferido em obras que envolvem temas temporais, especialmente se afetivos ou líricos. Será prático, também, se o artista necessitar anexar papéis de diferentes tipos ou gramaturas, além de páginas de outros materiais (pano, plástico, lixa, borracha, madeira). A leitura de um texto tem seu tempo determinado pela habilidade de decodificação do leitor, assim como o exame de uma página em branco depende da atenção e do interesse provocados pelas relações internas do livro. Se houver mais que um artista envolvido, então haverá um diálogo gráfico e plástico com alterações de ritmo e estilo, cadenciados com histórias pessoais que, se espera, sejam relacionadas.

Terreno de circo, 1985, é uma obra conjunta (ou de colaboração) de Helio Fervenza, Otacílio Camilo e Ricardo Campos. Tem a forma de caderno mais ou menos ofício, horizontal, com páginas unidas por espiral plástica. Possui dezesseis folhas, utilizadas somente de um lado. São de papéis de diversas cores, espessuras e texturas, além de plástico e pano. Há uma folha de papel artesanal com serragem entre as fibras (serragem autêntica do circo?). Para reprodução, foi usada gravura em metal e xerografia. O volume é acompanhado por uma fita cassete de áudio. A proposta dos artistas era executar uma prospecção ao mesmo tempo conceitual e lírica de um terreno baldio de Porto Alegre, na época utilizado para acampamento de circos de lona. O terreno ficava ao lado do Centro Municipal de Cultura, inaugurado alguns anos antes, em fins 1978. No local, hoje ficam um ginásio de esportes e suas quadras externas. É uma área próxima ao centro da cidade, então em reurbanização, antes ocupada pou uma vila popular irregular. Dessa vila ainda restavam algumas dezenas de casas (sub-habitações), nos fundos do terreno. Na frente passava (e passa) uma nova avenida, moderna, com corredor de ônibus e bastante trânsito. A região era, portanto, descaracterizada, sem identidade. O seu passado

era invisível (era o antigo Bairro Ilhota, por onde antes passava o arroio Dilúvio, antes da sua retificação e sujeito às enchentes), não sendo possível encontrar quaisquer vestígios do que ele tenha sido antes. Ali, a única memória possível era a recente, inserida na biografia dos artistas: a memória do paradoxo colorido das lonas dos circos em frente aos casebres de madeira. O resultado da experiência é uma arqueologia do tempo presente. Sua índole fica entre o bem-humorado e o crítico, instâncias onde provavelmente transitam as personalidades de Helio, Otacílio e Ricardo.

Diversos tempos estão envolvidos na obra. Mas a sequencialidade contínua, linear, não é um deles, ao menos quanto à ênfase. Ela recusa a possibilidade da sequência ser o principal elemento estruturador. Prefere insistir no ritmo, aqui um jogo de fraturas da ordem sequencial, determinado pelos momentos sugeridos pelas páginas com textos e fotos do início e do fim do livro, bem como pelas páginas que separam as pequenas gravuras. Estas, por sinal, são ao mesmo tempo fechadas em si mesmas, como valores autônomos, e relacionadas e ativadas pelo conjunto. Há, portanto, tempos de leitura, do folhear e do contemplar as imagens, como tempos do agora, do meu presente. Deve ter sido vivenciado pelos artistas, também, uma operação de presentificação da memória quando da elaboração das partes que compõem os exemplares, o que parece ter envolvido muitas etapas. Além disso, pode-se perguntar: mas existiu mesmo algum circo ali, pertencente às lembranças dos artistas? Será que essa não é uma memória construída de outras memórias? Eu sei que alguns circos estiveram ali, lembro-me de todos, mas e você, que não deve ser da

Helio Fervenza, Otacílio Camilo e Ricardo Campos, *Terreno de circo*, 1985.

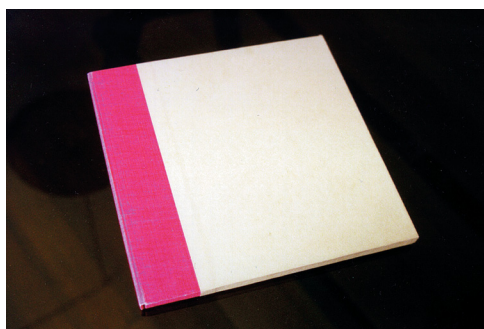
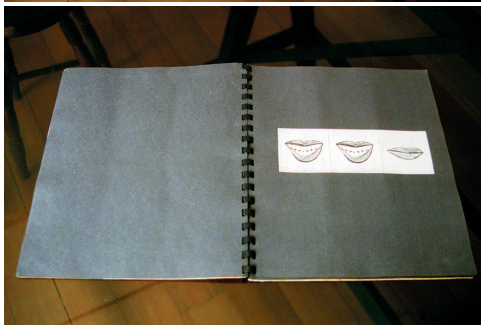
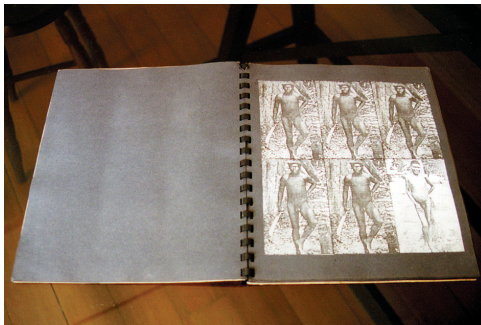
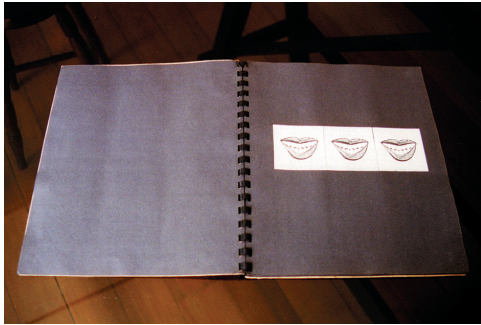
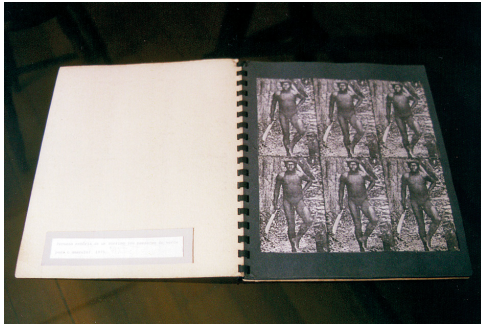
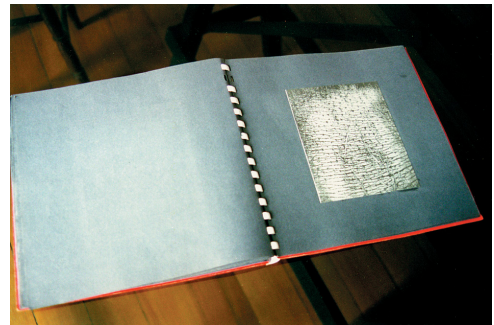
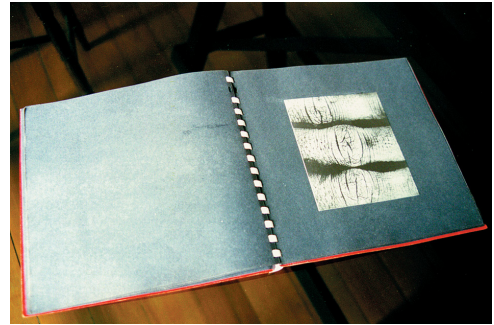
cidade? Afinal, não existe uma só foto que mostre um circo ali. Esse detalhe talvez possa importar pouco ou não importar nada. Talvez importe mais o sentimento de ambiguidade entre presença e ausência, muito aumentado pelos registros sonoros, na fita, dos ruídos de rua, da palavra dos curiosos, das próprias declarações: o tempo do ouvido, um vestígio além da visão.

Um terreno baldio deve ser percorrido como se fôssemos um bom cão de faro. Para um cão, o futuro só existe como resposta a estímulos condicionados. E o passado e o presente são quase uma coisa só. Em primeiro lugar, porque ele tem uma memória dominante inata, o instinto. E em segundo lugar, porque em seu mecanismo perceptivo o passado é presentificado pelo olfato. A visão, num cachorro, tem um papel equilibrado com o faro. Exemplo: em animais bem cuidados, que vivem muito, às vezes só se descobre tarde demais que estão com graus elevados de cegueira. O faro apurado preserva-lhes a orientação e a sobrevida. Quanto ao tempo, um cachorro não vê num ambiente o seu aspecto. Ele "percebe" a sua história recente. Mesmo não havendo vestígio algum, captável por nossos órgãos de sentido, um cão é capaz de "cheirar", num dado local, seja uma pessoa que por ali tenha passado (até mesmo dias antes), um gato que caçou um rato, ou um pássaro ferido que ali pousou. Enfim, sua história recente. Esse é o meio ambiente do cão. Não pelo intelecto, mas pelo sentido do olfato, o passado é o seu presente. Ele entra de corpo inteiro na narrativa. Somente o próprio cachorro sabe por que em um certo local, de repente, ele se acalma, se agita ou uiva. Algumas pessoas, por isso, acreditam que os cães veem fantasmas.

Helio Fervenza,
Otacílio Camilo
e Ricardo Campos,
Terreno de circo, 1985.

Aos nossos olhos são oferecidos apenas poucos indícios, poucos vestígios, que precisam ser conferidos, interpretados, para ajudar na construção de uma narrativa que poderá resultar algo incerta. Nossa relação com o tempo parece ser seguimentada. Nós o definimos, classificamos, mensuramos e usamos as medidas encontradas como mapas de nossas vidas. Marcas de nossos momentos se tornam documentos. Além de todo um ciclo de memórias, *Terreno de circo* guarda registros de imagem e voz de Otacílio Camilo, o Ota, falecido poucos anos depois (1959-1989). Tem agregado em si, além da memória do terreno baldio, a lembrança de Ota, que viveu entre muitos cachorros.

A marcação física dos tempos inerentes ao livro e sua inteligibilidade será discutida depois. Antes, porém, uma última série de obras pode ser apreciada, por ser desenvolvida quase exclusivamente sobre a dinâmica da sequência no livro. Além disso, as obras a seguir não possuem nenhum acabamento externo marcante, para manter o seu caráter lúdico desvencilhado de recursos estetizantes.

Vera Chaves Barcellos tem seu currículo quase todo dedicado aos problemas conceituais da arte, da percepção e da integração do indivíduo em sistemas. Sua obra é, por isso, essencialmente sistêmica. Fez poucos livros, mas utilizou-se intensamente da potência temporal inerente a eles, ao gesto de folhear e à perscrutação da página, para esculpir a memória adquirida do leitor observador. Nos seus livros a sequencialidade é amplificada pelo ir e vir: a lembrança do que já foi e a expectativa do que será. O aspecto lúdico é sempre primordial ao aspecto gráfico e normalmente ativado pelo uso da fotografia. Como volumes, seus livros são

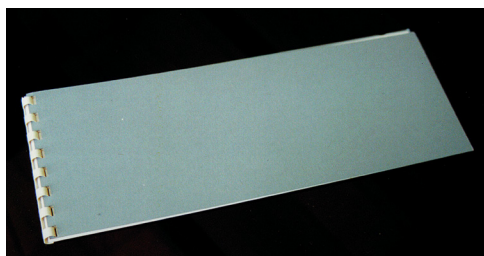
Vera Chaves Barcellos, cadernos.

Vera Chaves Barcellos
Exercícios visuais-tácteis, 1975.

Vera Chaves Barcellos,
Pequena história de um sorriso
(ou *Passagem do verde para o amarelo*), 1975.

Vera Chaves Barcellos,
Epidermic scapes,
1977.

extremamente despojados. Embora ela tenha produzido com preciosismo (*Exercícios visuais-tácteis*, 1975), seus outros trabalhos são cadernos simples, normalmente compostos por colagens que utilizam a fotocópia, em tamanhos "ofício". A encadernação, como tal, praticamente inexiste. As páginas são unidas por espirais plásticos e os volumes têm capas inexpressivas semi-sintéticas, cinzas ou de cores neutras, dessas utilizadas em lojas de fotocópias. As capas nem mesmo têm títulos. Para Vera, o primordial é o exercício. Importa-lhe a obra ativa, mais que a obra passiva.

Vera Chaves Barcellos,
Da capo, 1979.

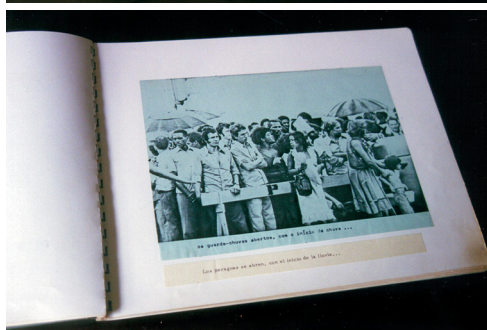
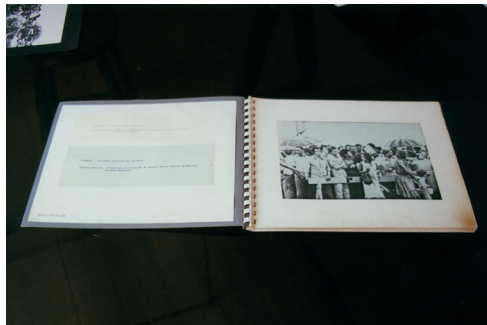
Em *Pequena estória de um sorriso (ou passagem do verde para o amarelo)*, 1975, um grupo de imagens de um índio forte e saudável é aos poucos alterado pela substituição de uma a uma pela imagem de um índio aculturado, sorridente e patético. Essa sequência é acompanhada por uma segunda, de desenhos de bocas sorrindo trocadas aos poucos por bocas sérias. Esse trabalho apresenta uma direção linear, onde uma página (ou folha) pede pela sua posterior, até uma conclusão. O livro "narra".

Epidermic scapes, 1977, também na versão em cartaz, não tem sequencialidade explícita. Ele acompanhou outros projetos homônimos da artista. Cada página contém uma grande ampliação fotográfica da impressão de uma pequeníssima área da superfície do seu corpo. No verso da capa, Vera apresenta sua proposta de documentação: "São paisagens epidérmicas e também uma escapada de toda uma problemática interna, de símbolos e projeções, de qualquer espécie de sofrimento ou subjetivismo. É um trabalho de superfície, ao nível da epiderme." Em ordem inversa, *Da capo*, 1979, terá todas as páginas com as mesmas fotos, absolutamente iguais (interior de estação do metrô e interior de um vagão), legendadas com a ordem dos dias que passam. Haverá uma sequência subliminar: a ideia do passar dos dias, iguais, um após o outro. Esses são livros que "descrevem".

Em *Atenção – processo seletivo do perceber*, 1980, retorna o jogo. Não é um, mas sim dois livros também na forma de cadernos, que propõem o exercício da memória como participante do processo perceptivo. Um dos livros traz em suas páginas um pequeno seguimento quadrado de uma foto maior de multidão, externa e independente ao livro, que será uma espécie de mapa de onde ele saiu. Nossos olhos saem e retornam das páginas

para a foto, focalizando tempos e espaços diferentes, fazendo agora a perícia de um momento passado. No outro livro, página após página uma outra foto de multidão se repete, sem nenhuma alteração. É sempre a mesma foto. Mas dessa vez elas têm legendas que conduzirão o nosso olhar: "a temperatura é amena e as pessoas usam roupas leves...", ou "os guarda-chuvas abertos, com o início da chuva...", ou ainda "um menino segurado pela mãe". Os dois livros estiveram integrados a um projeto conceitual maior, de discussão dos princípios da atenção. Eles são livros que "dissertam".

Vera Chaves Barcellos,
Atenção – Processo seletivo do perceber, 1980.

Vera produziu apenas um livro somente com texto, *Movimento vital*, 1979, em fotocópias. Nele, o único texto é manuscrito, um pouco a cada página: "eu", depois "eu estou", depois "eu estou aqui", mais adiante "eu estou aqui presente agora olhando", até a conclusão da ideia. Se a primeira palavra é "eu", a última é "fim". O trabalho tem um lirismo sedutor que integra o seu leitor ao próprio ato de ler e ao próprio caderno que ele tem nas mãos. Esse lirismo diferencial em sua obra é, como se pode imaginar, fruto de uma situação também diferencial.

> Tinha circunstâncias pessoais, assim, que me provocaram de estar trabalhando menos nessa época. Que foi o ano de 79, se não me falha a memória. Então, eu tive essa ideia... Me lembro que eu estava indo para Carazinho, meu pai estava mal, doente, e no carro, sozinha, tive essa ideia de fazer esse livro. Uma coisa, assim, muito circunstancial. E é dos poucos momentos que eu me lembro exatamente quando eu tive a ideia, não é? Puxa, eu vou fazer um livro assim, vai começar com "eu", "eu estou aqui", aquela presença, não é?, e vai ser só texto, eu vou escrever com manuscrito, e tal, então vou fazer uma tiragem, xerox, enfim... E fui desenvolvendo a ideia...

Vera Chaves Barcellos,
Atenção – Processo seletivo do perceber, 1980.

> Quando cheguei lá em Carazinho, já estava pronta a ideia do livro. Depois eu fiz. (Depoimento para esta pesquisa.)

Araci Amaral (em Vigiano, 1986, p.34) observa essa diferença de atitude estética.

> Se a *Pequena história de um sorriso* é indicativa de uma preocupação social através de suave ironia, já *Momento vital* (1979), de natureza concreta, nos remete como observador como uma fusão com o autor do trabalho, em experiência singular, sobretudo em suas primeiras páginas, onde não há margem para dicotomias que romperiam o "segredo" dessa íntima relação autor/leitor.

A presença da decifração como fundamento da relação entre a obra e o fruidor oferece a "coerência interna da trajetória dos trabalhos de Vera", segundo Icleia Cattani.

> Mas a construção de tais jogos passa pela desconstrução da imagem de partida: da totalidade faz-se fragmentos que, decifrados, permitirão reconstituir a imagem. Com uma sutil diferença: a imagem reconstruída guardará para sempre os cortes dos fragmentos, como cicatrizes. Sua "unidade" será a reconstituição de seus pedaços. (Kern, Zielinsky e Cattani, 1995, p.189)

Difícil desconstruir o tempo, é muito mais fácil a metáfora através da desconstrução do corpo físico ou imagético do livro. Esse é, portanto, um momento de passagem entre tempo e espaço. É a confirmação no livro, bem como neste esforço de entendimento, do exercício de sua esquize: ativação e personificação dos seus diferentes tempos na fundação de um só corpo.

Vera Chaves Barcellos, *Momento vital*, 1979.

Vera Chaves Barcellos, performance com *Momento vital*, 1979 (Espaço NO, p.10).

Espacialidade e exacerbação do corpo

O livro como corpo físico

Entre as declarações publicadas na revista nova-iorquina *Art-Rite*, dedicada aos livros de artista, edição do inverno de 1976 para 1977, existe uma que me é especialmente simpática. "Um artista que se senta para examinar seu próprio livro sente o movimento do ar contra seu rosto enquanto vira as páginas" (p.13, definição de John Shaw). Essa satisfação nascida da completude e do contato remete ao que de mais determinante ou distintivo tem o livro de artista: sua fisicalidade. Como todo livro (aqui entendido como o volume), ele também é um corpo físico que ocupa lugar no espaço. É uma coisa, um objeto. Mas se o livro *é*, o livro de artista *é* muito mais. É linguagem e metalinguagem tornadas concretas. É um corpo físico expressivo.

Corpo é "todo objeto material que ocupa um espaço e tem por principais propriedades: a extensão em três dimensões, a impenetrabilidade e a massa" (Japiassú e Marcondes, 1990). Por essa condição ele "possui propriedades sensíveis [...] ou que causam nos seres humanos [...] impressões, ou estímulos, ou ambas as coisas" (Mora, 1996). Podemos direcionar esse entendimento, adjetivando-o. Pelo ponto de vista que o considera a matéria orgânica que forma (conforma) o homem, é o "corpo humano". Nesse caso ele é qualificado porque encerra a alma, ou o psíquico, ou a mente. A dependência dos conceitos está por detrás da metáfora histórica que atribui conteúdo anímico aos livros, frequentemente representado da pintura antiga até os produtos culturais e de entretenimento de massa do século 20. Da mesma forma, a sugestão do rosto humano ou fantástico está presente tanto em encadernações verdadeiras como nas representadas em alegorias, em contos de fadas e nas mais diversas fantasias.

É sempre necessário voltar aos conceitos expostos no início. Pergunta: a interdependência explícita do livro de artista com um objeto já consagrado que é o seu referente formal pode ser determinante de sua condição de gênero artístico especial? Tim Guest

(1981, p.9 e 19) nota que os livros de artista são todos, sobretudo, livros. Como ele está se referindo ao sentido estrito – o fruto de um movimento iniciado nos anos 60 –, suas considerações estreitam ainda mais essa relação.

> Com esses qualificadores em mente, e reconhecendo a grande diversidade de conteúdo nos livros de artistas, o que determina esse conjunto de obras de arte como um gênero específico? A resposta óbvia é que todos eles são livros – conscientemente e manifestamente de si mesmos; mas além disso, livros, como qualquer outra forma de arte, conotam e prestam-se para certas coisas. Para descrever essas conotações e para ter por considerar a função dos livros de artistas, existem (ao menos) quatro eixos temáticos aos quais o leitor pode recorrer:
>
> 1) a estrutura formal e conotações da forma de livro.
>
> 2) a função documental do livro.
>
> 3) o livro como forma de arte distributiva.
>
> 4) a realização da sensação de leitura.

A partir daqui, sobretudo o primeiro e quarto eixos serão estudados, talvez os mais passíveis de intervenções físicas. O segundo eixo foi estudado anteriormente, e o terceiro será comentado apenas eventualmente, já que interessa pouco para este trabalho.

O problema tropológico (uso de sentido figurado) que incide no conceito do livro não existe na prática. É usual que se aceite a realidade unificadora da palavra "livro". Mas no esforço de um desenvolvimento crítico, deve-se lembrar, novamente, que de fato a substância física que o compõe é o antigo *volumen*, a unidade material, termo originado dos rolos precursores. O *liber* latino era a unidade intelectual contida neles: *liber est interior tunica corticis*, ou o livro é a túnica (o revestimento) interior da proteção (do córtex). Ou melhor, a proteção como a trama de papiro em rolo, revestida na face interna pela escrita. A evolução da forma, sua reprodutibilidade, a expansão da literatura, a vulgarização do ensino e da contabilidade, o desenvolvimento das ciências, etc., propiciaram a fusão dos conceitos. Hoje não mais importa que o volume contenha o livro. Ou será que importa?

Será que o livro é um corpo que contém alma, metaforicamente falando? Essa dúvida, como outras (valor, significado social, originalidade, etc.), é acompanhada de problemas dialéticos que são o próprio retrato de um caldo de tensões. São tensões que comportam dualidades, ambiguidades e controvérsias que possivelmente não seriam aprofundadas sem o entorno conceitual que forjou o conceito "livro de artista" em sua primeira acepção, antes da sua atual (quase) vulgarização. Germano Celant insere o fenômeno na continuidade das experiências plásticas (e talvez políticas) do pós-guerra. Ele acusa a tensão dialética interna ao "informal" (aspas dele) nos anos 1956-1963, quando a ênfase ao elemento natural e ao humano se transfere para o relacionamento entre o homem e a mídia. A mídia seria usada não como um meio, mas como um fim em si mesmo. Nesse período poderiam ser identificados dois grupos de aproximação ao meio. No primeiro, o aspecto físico da obra tendia a ser subserviente aos seus elementos humanísticos. No segundo, o aspecto físico era apresentado como parte intrínseca da

essência primária e complexidade orgânica da obra. Um meio significante em si mesmo nos seus usos cotidianos e não-artísticos (Guest e Celant, 1981, p.85-86).

O livro é um objeto no sentido genérico, uma coisa que pode ser apreendida pela percepção ou pelo pensamento. Sendo material e ocupando um lugar no espaço, tem nas três dimensões a principal característica de ser um corpo físico matemático. Como corpo, portanto, possui a propriedade de causar impressões e estímulos nos seres humanos. Os dualismos corpo e alma, corpo e espírito, corpo e mente e outros semelhantes importam aqui de uma maneira acessória. Neste enfoque, o corpo é sensível e inteligível, através da relação entre o plano material e o plano mental e dessa possível identidade, pelo uso da leitura e/ou da percepção como ferramenta de compreensão ou apreensão.

É pela percepção mais ou menos imediata (por vezes reflexa) da aparência que o livro que é obra de arte se instaura, mesmo naqueles que são bastante discretos. A leitura, o desfrute e a intelecção são processos de aproximação posterior. Para qualquer das etapas, é principalmente a sua eloquência como corpo físico que impõe o seu *status* de objeto artístico. Oscila entre o belo e o espalhafatoso, entre o livre e o imobilizado, entre a preservação da forma e a perversão de sua finalidade e função. Do deleite ao estranhamento, passando por suas possíveis gradações, até talvez a uma possível repulsa, é a eloquência da (ou pela) fisicalidade que institui a sua identidade. Eloquência porque é capaz de comunicação em grau complexo e marcante, seja de modelo visual, ou verbal, ou ambos. Eloquência, também, por portar mensagem, ou por ser (por sua própria compleição física) texto, fazendo da audiência e suas circunstâncias o contexto.

Uma diferença a ser destacada entre o artista gráfico, que profissionalmente cumpre expediente em uma editora, e o artista plástico, que experimenta o livro de artista em suas formas mais livres, está no tipo de Doutor Frankenstein que cada um é. O primeiro constrói corpos – sempre. Não é de sua "função" desconstruí-los. A uma alma dada, desgarrada, ele dá o corpo, elaborado com a originalidade possível a sua profissão. Serão cotejados princípios já aceitos com novas soluções entrando na moda. Alguma ousadia poderá haver em seu trabalho, mas apenas com a tolerância das partes envolvidas. A individualização do criador afluirá com extrema dificuldade. Seu livro buscará ser, por princípio e norma, apolíneo. Veja-se, como rápido exemplo, um preceito de Douglas C. McMurtrie (1982, p.595):

> À pergunta "qual é o melhor tipo para todos os fins, desenhado desde o começo da imprensa até agora?", não pode dar-se resposta duvidosa. O tipo foi desenhado e gravado por William Caslon e pode aplicar-se anos e anos para todos os fins sem enfadar o gosto. [...] O tipo Caslon é também o melhor tipo para livros que se tem fabricado, pois é legível no mais alto grau e não se torna monótono.

Este é um exemplo de proposição de norma estética. Ela tem sido confirmada por especialistas e editores. E um exemplo de aceitação dessa norma é este texto que está

sendo lido, respeitosamente composto em Caslon Old Face, a partir de uma tipologia desenvolvida na oficina de Caslon, em Londres, por volta de 1725 (Glaister, 1996, p.86).

O artista plástico do livro constrói corpos – mas nem sempre. Ele tem a liberdade para construir o novo ou desconstruir o já existente. Esse é o seu esperado papel social. Ele funda a alma de sua obra a partir de sua própria individualidade ou de uma persona hipotética. Ou de qualquer concepção possível. O corpo será elaborado com a liberdade que a técnica e a tecnologia permitirem. Sua criatura é livre para ser apolínea ou dionisíaca.

As artes do livro e a identidade do livro artístico

Ao menos na minha rua, caso se pergunte a um artista visual o que são as artes gráficas, ele prontamente responderá: a gravura e suas técnicas, litogravura, xilogravura, gravura em metal, serigrafia, etc. Se a mesma pergunta for feita a um projetista industrial, ele de imediato responderá: a impressão e suas técnicas, o *offset*, a rotogravura, a tipografia, a flexografia, etc. Por transitar na fronteira do mundo das artes com o mundo da editoração, posso testemunhar que o *et cetera* de um são as técnicas do outro. Na interseção entre essas realidades parece estar um dos atormentados espaços e limites do livro de artista.

Tome-se como exemplo *Escritura* (1973), publicado por Gastão de Holanda através da editora que ele compartilhava com Cecília Jucá, no Rio de Janeiro. Gisela Creni, 1992, conta a experiência como infeliz.

> Nessa obra, prefaciada pelo editor, a ilustração de cada caderno foi entregue a pintoras e gravadoras como Renina Katz, Vera Bocayuva Mindlin e Anna Bella Geiger, que se inspiraram em fragmentos de prosa de diversos escritores. Apesar da ousadia conceitual (ou até mesmo por causa dela), o livro foi mal recebido pelos meios gráficos e bibliófilos, o que abalou as finanças da editora no dia do lançamento, com 300 pessoas, quando só um exemplar foi vendido.

Existe uma eventual, e talvez por isso muito diplomática, incompatibilidade de gênios envolvida nesse problema. O livro de artista (ou, nesse momento, o livro de arte, como é frequentemente chamado por alguns bibliófilos) tem sua expansão no mercado de bens culturais imbricada com tensões de identidade. Ele tem muito da arte, outro tanto da bibliotecnia, fortes elementos da comunicação visual e do projeto industrial, apropriações literárias, um pouco de gramática cinematográfica, algumas intenções políticas e quase quantos *et ceteras* se puder imaginar.

Já foi observado, ao estudarmos a conceituação, que ele possui uma constituição mestiça. Melhor seria dizer: vira-lata. Ele se afirma (se institui) sobre o que o precede, anexando a sua conformação tudo que for necessário para sua expressão, importando pouco

---

* Nota de editoração. Trata-se da tipologia usada no original de 1999 e em duas edições. Para compatibilidade simultânea em sistemas gráficos e digitais em 2016, foi substituída por Adobe Caslon Pro.

a origem. Quanto ao livro que já existe, está muito bem estabelecido, através de séculos de experiência e método com suas próprias doutrinas. É para estudar a materialidade do livro convencional que existe uma disciplina, a bibliotecnia, do grego *biblion*, livro, e *tekne*, arte. É justo e correto que a utilizemos como ferramenta adicional à critica artística na compreensão do livro de artista contemporâneo, especialmente do livro-objeto. Ela é o estudo das "artes do livro" (com aspas).

Chama-se arte do livro (ou artes do livro) ao conjunto de atividades envolvidas em sua produção, seja ele industrial ou artesanal. Exclui-se dessas atividades a criação literária ou textual. Do projeto gráfico à impressão final, podem ser arroladas muitas faturas - intelectuais, manuais ou industriais - com a participação da arte pura e aplicada, do artesanato e da tecnologia: projeto gráfico ou programação visual, composição, paginação, ilustração, fotografia, impressão do miolo, impressão de anexos ou encartes, impressão de capa e sobrecapa, encadernação e outras atividades subalternas ou não às citadas. Embora hoje, com altíssimo grau de presença da computação, ainda persistam princípios consagrados. Alguns desses elementos podem ainda se ramificar em muitas especializações. A associação desses elementos ao trabalho de texto (revisão, tradução, copidescagem, retranca, etc.) constitui a editoração, uma atividade profissional, especializada a partir da interdisciplinaridade entre letras, comunicação e artes, tão antiga quanto a sua história. Modernamente se subdivide em edição de arte e edição de texto.

Gastão de Holanda, organizador, *Escritura*, 1973.
Participação de Anna Bella Geiger (gravura em metal; texto de Euclides da Cunha), Anna Letycia (serigrafia; texto de Aníbal Machado), Cecília Jucá (tipografia; texto de Vassili Kandinski). Maria Luiza Leão (serigrafia; texto de Gastão de Holanda), Marília Rodrigues (xilogravura; texto de Octavio Paz), Renina Katz (serigrafia; texto de Victor Vasarely), Thereza Miranda (gravura em metal; texto de Manuel Bandeira), e Vera Bocayuva Mindlin (xilogravura; texto de Carlos Drummond de Andrade).
Acervo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

A bibliografia disponível sobre bibliologia e bibliotecnia privilegia o estudo quase exclusivo do consagrado, do tido como belo, e que pode, de alguma forma, atender a premissas estéticas. Se são premissas, então possuem um dominante comportamento conservador.

Em bibliologia quase não há lugar para vanguardas. Talvez isso ocorra por preferir, como as ciências em geral, um objeto de análise que pare quieto no lugar. De modo geral, livros sobre livros não falam em livros de artista ou livros-objetos. Em *A construção do livro*, por exemplo, Emanuel Araújo ignora o fenômeno do livro de artista contemporâneo. Não é aceitável que isso aconteça, pouco importando se a arte deveria ou não assumir sozinha a resenha do fenômeno. Mesmo quando da primeira tiragem da primeira edição, em 1986, já haviam ocorrido algumas importantes mostras no Brasil, algumas delas retrospectivas. Por outro lado, ele passa perto do assunto quando ao discorrer sobre a iconografia do livro cita uma entrevista para o *Jornal do Brasil* concedida por Riva Castleman em 1981 (Araújo, 1986, p.531). Pode-se argumentar que essa omissão se justificaria pela desatenção brasileira pela interpenetração das mídias. Mas existem outros exemplos à disposição. A *Encyclopedia of the book*, do britânico Geoffrey Ashall Glaister (1917-1985), é um clássico da bibliologia, publicado em Londres, em 1960 (primeira edição) e 1979 (segunda edição revisada e ampliada), e reimpresso em 1996.[19] Completíssimo, o volume no entanto não registra verbetes como *artist's book* ou *book-object*. Apenas *livres de peintres* pode ser encontrado, ainda que a segunda edição tenha sido acrescida de 1.144 entradas inteiramente novas. Existem livros tão ou mais importantes que esses, elaborados antes ou depois deles, que também não reconhecem essa especificidade artística (alguns títulos podem ser encontrados na segunda parte da "Bibliografia"). As obras citadas não o foram com qualquer sugestão de demérito; ao contrário, são trabalhos riquíssimos, obrigatórios a quem quer que esteja interessado no assunto, quer pelos padrões brasileiros, quer pelos internacionais. Além disso, mesmo na bibliografia de artes visuais existem omissões onde menos se espera: por exemplo, no grande *The dictionary of art*, obra inglesa de muitos volumes (Grove/Macmillan Publishers, 1996).

Alguma coisa impede uma maior consideração pelo livro de artista contemporâneo, ou pelo livro-objeto (quando gráfico), pela bibliologia. Como conhecimento interdisciplinar que tem sua sustentação em descrições de aparência, ela poderia cuidar de ser menos estetizante e mais atenta ao atual. E em particular aos problemas da arte que interferem diretamente tanto no fazer livros quanto na determinação de novas funções a eles. Mesmo um grande nome da bibliofilia como José Mindlin, provavelmente o maior colecionador de livros raros do País, costuma deixar transparecer um apego conservador nas divertidas conferências que dá. É o que pode também ser percebido em suas colaborações para os catálogos *Brasil: sinais de arte* (1993) e *Livro-objeto: a fronteira dos vazios* (1994), que são basicamente um mesmo texto, diplomaticamente alterado nos agradecimentos e em alguns outros detalhes, já que também uma exposição era de fato o prosseguimento da outra.

No centro dessas constatações está a denominação um pouco tola "arte (ou artes) do livro". Não consegui determinar em que momento histórico preciso, na bibliologia, a palavra "arte", nesse caso, agregou à original concepção de mister a sua aura estetizante

[19] Também foi feita uma edição norte-americana em 1960 e uma reimpressão da segunda edição em 1996, também norte-americana, unificando a distribuição ao mercado de língua inglesa.

e valorativa característica. Observe-se a definição dada pelo *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa* (já citado) que representa algo próximo do senso comum.

> **arte [...]. Arte do livro.** Parte das artes gráficas que, compreendendo a judiciosa escolha de papéis e tintas, a tipografia, a ilustração e a encadernação, tem por fim a harmoniosa integração, no livro, de sua dupla função de objeto de estudo e de objeto de arte.

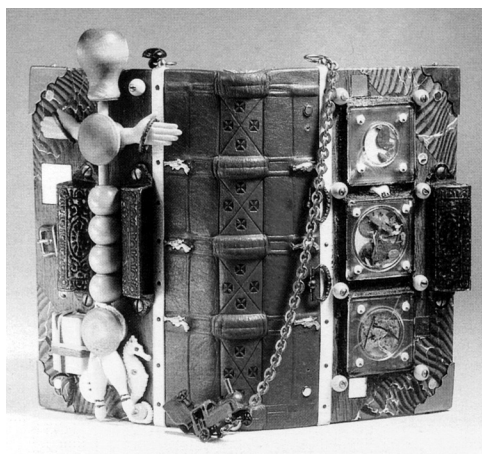
Note-se os adjetivos "judiciosa" e "harmoniosa", uma presença prescritiva frequente em enfoques externos às artes. É, por isso, necessário transferir o ponto de vista para dentro da arte, procurando buscar o que corresponde à realidade do fato artístico de especulação intelectual a que pertence o livro de artista como objeto com identidade visual e conceitual (ainda que essa identidade própria não seja incontestável para alguns). Uma descrição tão simples quanto adequada pode ser encontrada em *Print collecting*, de Silvie Turner, professora no Royal College of Art, em Londres (cito sua atividade para marcar seu comprometimento intelectual).

> A arte do livro é concebida e elaborada por um artista e pode tomar diversas formas, variando do integralmente visual ao exclusivamente textual. A arte do livro é frequentemente publicada pelos próprios artistas; o conteúdo frequentemente inclui poesia, imagens, filosofia, autobiografia, narrativa, texto político, até documentação de performances, e assim por diante.
>
> A arte do livro emprega numerosas técnicas manuais ou mecanizadas de impressão e pode também incluir originais - aquarelas, fotografias, desenhos, etc. É publicada em impressão única, tiragens limitadas ou abrangendo de poucas centenas a edições ilimitadas. (Turner, 1996, p.59)

Percebe-se aqui a evidência do papel do conhecimento artístico contemporâneo aplicado na descrição singela de um conceito, o revitalizando. Isso não é acidental. Turner também é autora, além de obras no campo da gravura, de *Facing de page: British artists' books*, 1993. Aqui o artista tem responsabilidade total, da forma e do conteúdo. Ou do conteúdo se transmutando em forma, ou vice-versa. Ou seja, a plasmação gerando a materialização da linguagem, ou o corpo abrigando uma hipotética alma, numa entidade una.

Um esclarecimento complementar pode ser obtido de Gary Frost, influente "encadernador" norte-americano, mestre em artes pelo Art Institute of Chicago e professor na University of Texas. Possui, por isso, uma compreensão universalista que me interessa neste estudo. Ele explica "como os livros funcionam".

> [...] É interessante e perturbador que tão importante ferramenta cultural possa ser usada tão inconscientemente. O manuseio hábil de livros começa com alguma consideração dos seus mecanismos de mobilidade. [...]
>
> É um fato curioso que as mãos tenham induzido a mente. Nós agora imaginamos que a destreza evoluiu com nosso cérebro, mas o registro fóssil hominídeo mostra de outra maneira. Alta destreza e anatomia da mão evoluíram nas espécies hominídeas mais primitivas antes do aumento do tamanho do cérebro. A evidência anatômica também indica que a feitura de ferramentas precedeu a linguagem. A cultura originada da investigação manual do mundo natural e as aptidões da destreza despertaram a mente.

O primeiro traço característico da comunicação permanece conosco. O livro tem sua escala física para permitir o virar de páginas e nós examinamos o livro com as mãos antes de examinar o seu conteúdo. As aptidões da destreza ajudam a explicar o paradoxo pelo qual nós transmitimos obras conceituais via mídia física. Predecessores dos livros como as notações paleolíticas incisas em ossos, símbolos de contabilidade do mesolítico ou o quipo literário inca exemplificam objetos ágeis e talismânicos que também são mídia de conteúdo conceitual. A convergência de mídia física para transmitir obras conceituais talvez reflita uma velha dependência da manipulação de objetos físicos para auxiliar e confirmar a conceitualização. (Frost, 1997)

Gary Frost, *The tracts of Moses David*, 1978 (Frost, 1997).

Na língua portuguesa, arte do livro é uma designação de uso mais ou menos comum muito antes das vanguardas da arte em livro. Note-se sua presença em alguns dos dicionários e livros de referência citados no decorrer desta pesquisa. Já estava no prefácio da edição de 1937 de *O livro*, de Douglas C. McMurtrie (1888-1944), em que, entre outros agradecimentos, ele citava o Museu de Arte Moderna de Nova York que "teve a gentileza de emprestar as chapas das ilustrações de livros de alguns eminentes pintores e escultores modernos" (McMurtrie, 1982, p.4).[20] São reproduções de Giorgio de Chirico (para *Calligrames*, de Apollinaire, 1930), Pablo Picasso (para *Metamorfoses*, de Ovídio, 1932) e Henri Matisse (para *Poemas*, de Mallarmé, 1932). O senso de contemporaneidade de McMurtrie era invejável.

O livro de artista não é servil a um escritor. Ele é a obra de um artista. Nessa condição, ele apresenta mistérios específicos que dificultam a sua presença em obras gerais. Mas ele já possui uma "gramática" básica, uma certa institucionalização, uma fuga do *underground*. Já existem alguns "livros de receitas", alguns manuais de como fazer, que são especialmente voltados à produção pós-conceitual. Ou seja, àquelas obras com participação artesanal do artista, frequentemente em peças únicas.

É marcante a série de publicações de Keith A. Smith. O autor é artista do livro e tem sua própria editora e distribuidora, a keith a smith *BOOKS* (sic). Smith produz livros de artista e livros sobre livros. O segundo grupo é composto por brochuras comuns, com capa e miolo em preto-e-branco, a preços de mercado. Podem ser comprados acabados ou em folhas soltas "para aqueles que desejam encadernar a mão as suas próprias cópias". A obra mais famosa é *Structure of the visual book*, seu livro número 95, com primeira edição de 1984, revista e ampliada em anos posteriores. Descreve problemas sintáticos

[20] Segunda edição portuguesa a partir da oitava reimpressão (1965); edição original de 1927: *The Golden Book*.

e morfológicos dos principais procedimentos técnicos, ilustrados com obras de 55 artistas. Quase todos os nomes citados são norte-americanos com vínculos com o livro-objeto plástico ou gráfico-plástico. Entre os artistas de origem não anglófona, está a brasileira Lucila Machado Assumpção, com fotos de seu livro *O fio*, de 1990. É uma obra em sanfona com desenho em linha de costura através das páginas; com o livro fechado é possível ler nos dorsos "une", "consciência", "verso" e "subtil"; com ele aberto lê-se "meditando", recortado em uma letra por página.

Keith Smith, livros sobre livros, publicados a partir de1984, alguns já reeditados.

A apresentação modesta, com acabamento "de máquina", aliada à necessária interação com o leitor, faz desses "livros sobre livros" um espaço de intercâmbio entre a indústria gráfica e a arte. As páginas em branco, os textos e os espaços autocomentando-se, a necessidade de recortar e dobrar as páginas (especialmente em *Text in book format*, também já reeditado), e a possibilidade de experimentar encadernações pessoais (adquirindo os volumes em folhas soltas, especialmente para a série *Non-adhesive binding*, em três tomos), impedem que as obras se comportem silenciosamente, como "corpos mortos" (qualificação usada certa vez por um professor em uma banca examinadora de pós-graduação, apontando problemas recorrentes nos livros especiais).

Parece que existem poucos manuais úteis, direcionados para a elaboração de livros--objetos. A maioria deve ser, de fato, sobre encadernação criativa, uma evolução da encadernação tradicional tornada possível graças às vanguardas dos anos 60 a 80 (considerando-se as precedentes, dos anos pré-guerras) e a uma relativa, às vezes contrariada, aceitação do livro-objeto. Além dos livros de Smith, há menção na "Bibliografia" de Lauf e Phillpot, 1988, do trabalho de Shareen LaPlantz, *Cover to cover: creative techniques for making beautiful books, journals and albuns*, 1995. Trata-se de um manual do tipo faça-você-mesmo, para grande público, que pretende proporcionar ao leitor livros feitos à mão que são certeza "de se tornar objeto de estima para você ou alguém de sua lista de presentes" (texto promocional da contracapa). Possivelmente ele abra mais portas para mal-entendidos e confirme uma "reartezanalização" pós-moderna do livro-objeto. LaPlantz reconhece ter acontecido "uma explosão nas artes do livro na última década". No entanto, usa *book arts* se referindo a "todo

tipo de livros feitos à mão, incluindo livros em branco, reencadernações, álbuns, diários e livros de artistas". Segundo ela, "livros de artistas são aqueles que combinam estrutura (ou técnica), formato, imagens visuais e apresentação". Continua dizendo que "texto é opcional" (p.5, Introdução). Ela reduz todos os conceitos para a área de alcance de sua atividade, resumindo muito a realidade dos fatos. O seu público é certamente outro do que o de Smith. A pergunta que essas constatações geram é: será essa vulgarização do processo uma perversão sobre a multiplicação da obra? Penso que as vanguardas não acabaram, mas alguns de seus pressupostos já estão engolidos, digeridos e recolocados no mercado, para o bem ou para o mal. A publicação de LaPlantz certamente tem alguns exageros, em exemplos que talvez não passem de formalismos dispensáveis. De corpos sem alma. Mas a maior parcela de trabalhos reproduzidos é interessante, com qualidade e vigor. São, não tenho dúvida, exemplos de carinho extremado pelo livro, o que deve ser respeitado. E além disso, pode ser adquirido por apenas $16,95!

Keith Smith, livros sobre livros, 1984-1998. No alto, *Structure of the visual book* (livro 95; edição de 1998), e embaixo, *Text in book format* (livro120; edição de 1995).

Movimentar-se rigorosamente pelo gosto regido pela regra pode impedir o interesse pela obra. Como é enfatizado por Drucker (1995, p.29), a propósito desse fato e do ensaio de William Morris, *O livro ideal*, muitas diretrizes têm servido para o livro de artista como parâmetros a serem inovados, bem como para desviar dos seus preceitos de decoro. Livros de artista, afinal, são distintos das edições de luxo "pela negligência ou pela violação – e às vezes ignorância – de tais regras". Mas, apesar de tudo, ou por causa disso, como notado por Stefan Klima (1998, p.7), os livros de artista se assentam "em algum lugar num canto remoto das artes do livro".

Até pode ser que isso não seja um livro de artista. Mas e se for?

A partir das considerações precedentes, podemos racionalizar o que já percebíamos intuitivamente. Quer seja um *livre de peintre*, quer seja um livro-objeto, o livro de artista lato (ou o livro-arte) se impõe como tal, primeira e definitivamente, como objeto visual e

tátil que pode prescindir da comunicação literária. Então por que a primeira dificuldade de delimitação do campo ou categoria artística é a forma difusa em que seus limites se apresentam, por um lado com o livro industrial, e por outro com as categorias artísticas do objeto e da escultura? Isso acontece especialmente com a obra industrial, que, afinal, é configurada para a leitura linear.

Neste momento do texto é preciso atender a problemas talvez menos simpáticos, referentes à banalização industrial, demonstrados principalmente por construções ambíguas. O limite do livro de artista com a escultura deverá ficar mais claro adiante, quando será abordada a presença da desconstrução mais agressiva. Por hora, é preciso realçar a porosidade entre a arte, a indústria e o comércio, e a imprecisão de fronteiras nesse terreno que envolve o consumo cultural. Como para tanto serão necessários alguns comentários sobre obras que certamente não são, ou ainda não são, ou que às vezes quase são livros de artista, ou que capitalizem seus ensinamentos, sugiro que o leitor interessado em não pisar em terreno alagadiço passe direto para o seguimento posterior. Entretanto, aquele que prosseguir encontrará representantes autênticos indiscutíveis.

Tomei emprestada a ideia do título para esse seguimento de um capítulo de Anne Moeglin-Delcroix (1985), para realçar um problema que persiste nesse reino, no que diz respeito a seu imperecível relacionamento com a indústria gráfica e editorial de postura comercial. Moeglin-Delcroix puxou o assunto para lá, para a escultura. Vou puxar o problema para cá, para o mercado. Por isso, tentando ser breve, citarei primeiramente alguns "produtos" nacionais ao nosso alcance que assimilam conceitos artísticos livro-referentes. Na maior parte dos casos (mas não em todos), não são livros de artistas. Mas poderiam ser.

Existe uma alteração recente importante na intermediação entre o artista e a impressão final de seu trabalho, diferente do que acontece com os processos artesanais de gravura. Os registros demonstram que os artistas que não podiam ou não queriam, eles mesmos, operar equipamentos gráficos mecânicos industriais, utilizaram os serviços de um impressor (ou mestre-impressor) para concretizar os seus projetos. À figura do impressor cabia a montagem ou elaboração da matriz, assim como a execução dos trabalhos de entintamento e impressão. Com a afirmação e posterior consagração do impresso em *offset*, a indústria gráfica ganhou maior rapidez e precisão, além do barateamento de custos para reprodução de imagens em preto-e-branco e coloridas. Isso diminuiu a importância do impressor e aumentou a responsabilidade do profissional que faz a matriz e do que elabora o original de artes gráficas. Passou a ser necessário o trabalho de um arte-finalista, profissional que já foi recentemente incorporado pela figura do projetista gráfico, habilitado no uso da computação gráfica (editoração eletrônica), e com conhecimentos de percepção visual, frequentemente com formação universitária. Isso tudo dito, assim, muito resumidamente. Se o livro ilustrado, *livre de peintre* ou *livre d'artiste*, ficava atrelado ao fazer artesão, o livro de artista contemporâneo pode ser devedor ao fazer técnico. Especialmente nos anos 90, a plena difusão do uso do computador como ferramenta gráfica, disponibiliza o acesso ao acabamento profissional. Os processos

são mais acessíveis e a fidelidade de cores é excelente. Pode-se dizer que é inútil, em alguns casos, perseverar na emulação de rusticidade. Tal qualidade pode fazer com que a obra se pareça com certos produtos industriais que se impõem nas prateleiras das livrarias convencionais da moda.

Anésia Pacheco e Chaves, *Manchas*, 1998.

Duas publicações recentes chamam a atenção entre os títulos tradicionais. A primeira, *Manchas*, de Anésia Pacheco e Chaves, 1998, Terra Editora, São Paulo, pode ser facilmente encontrada. É uma brochura de qualidade e requinte industrial que não esconde essa condição. Tem sua diagramação apoiada no binômio imagem e palavra. Equilibra grafismos e tachismos com textos próprios. Se em *Cadernos*, de 1993, a artista insistia no valor da documentação através de esporádicas fotos de seus cadernos originais, agora ela assume o suporte industrial e o trabalho como um todo, como obra individual criada para o *offset* e vendida para um público amplificado.

A outra publicação é uma autoantologia de Tunga (Antônio José de Mello Mourão), *Barroco de lírios*, com a qual outra editora de livros de arte de luxo, a Cosac & Naify, abriu as suas portas em 1997. Totalmente concebida por ele, a obra tem encartes e diferentes tipos e gramaturas de papel e impressão em oito cores, com a tiragem gigante para os padrões brasileiros de cinco mil exemplares. É "um autêntico livro de artista" (!), como chegou a ser citado em artigo da revista *IstoÉ*, de variedades (Comodo, 1998). Deve-se tomar isso por elogio? Observe-se a capa. Quem se lembra do título, *Barroco de lírios*? O nome de Tunga está grafado com destaque. Tem tal tamanho que lembra um autor de *best-seller*. É uma solução gráfica previsível que provavelmente só teria lugar num objeto artístico se fosse uma ironia. Como está, é um indício de livro comercial. Ainda assim, por

suas qualidades, fica a dúvida: é um livro de arte ou é um livro de artista?

Os blocos de texto de *Manchas* também têm um tempero formalista. Melhor dizer: *fashion*. Ainda assim sua identidade merece atenção. Tanto Anésia como Tunga contaram com editores ousados para os padrões brasileiros, que buscaram distribuição nacional e internacional. Em ambos os casos as gráficas eram de primeira linha. Mas dificilmente se realizariam sem o acompanhamento, em parte ou no todo, de um projetista gráfico (ou programador visual). Tunga e Anésia não são, absolutamente, estranhos ao livro de artista. Ambos participaram de muitas mostras, com obras em todos os graus de artesania. Mas são expoentes de seu tempo e utilizam, sem cerimônias, as ferramentas oferecidas pela tecnologia gráfica disponível. Seus livros recentes são livros-limite entre a arte e a indústria justamente por essa dimensão profissional. Mas observe-se que o trabalho técnico de arte-finalização esteve creditado mesmo em obras mais singelas, que não oferecem dúvidas quanto ao seu papel no desenvolvimento do livro de artista brasileiro, como em *Armar*, de Ronaldo Azeredo, 1977. Também Julio Plaza, um artista e pesquisador com identidade e força próprias, às vezes se apresentou somente como um auxiliar do projeto, como em *Tatuagens*, de Edgard Braga, 1976. Os livros de Tunga e Anésia, além disso, são casos que tiveram alguns antecedentes importantes, de distribuição internacional ou nacional, com inserção na moderna mídia de massa. É o caso de *The medium is the massage: an inventory of effects*, 1967, de Marshall McLuhan e Quentin Fiore. Integrado na dinâmica de seu tempo cultural, pequeno, barato, era uma brochura popular com uma arrojada concepção gráfica em preto-e-branco (de Fiore) diretamente ligada ao entrecruzamento do pop com a estética de divulgação jornalística.

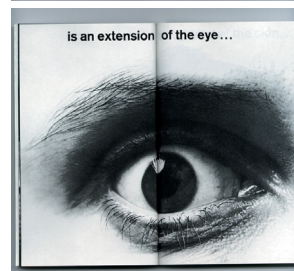
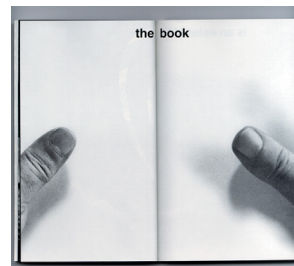
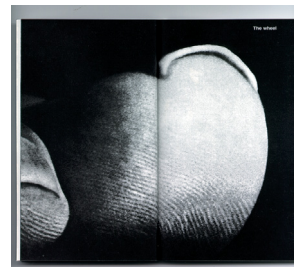
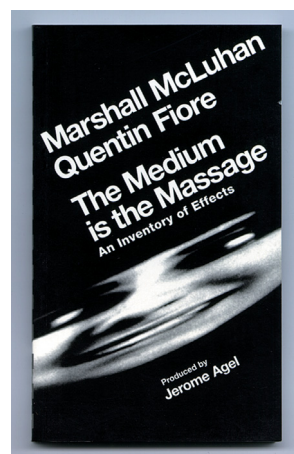
Tunga, *Barroco de lírios*, 1997.

Foi um trabalho de colaboração que correu mundo, devedor das possibilidades de distribuição global. Rompia os limites do livro industrial ao se apresentar como leitura alternativa, apoiada na imagem. Uma diferença, entretanto, deve ficar clara. *The medium and the massage* custou para o consumidor pelo menos um quarto do preço de *Manchas* ou *Barroco de lírios*, o que é resultado, também, de ideologia.

Vigor gráfico parecido pôde ser encontrado no Brasil na série Arte Brasileira Contemporânea, editada pela Funarte (Fundação Nacional de Arte) nos anos 70 e 80, bem como em algumas edições autônomas que fugiram do tradicional. No caso da série da Funarte, popularizada como *ABC*, elas eram brochuras, impressas a cores em papel cuchê, com 40 a 60 páginas. Uma equipe de programação visual (com nomes cambiantes)[21] apoiava, a partir de um protótipo básico no formato 22,3 x 18,0 cm,[22] a elaboração de exemplares individualizados para e por cada artista. Os livros tinham como título o nome do artista. Como um adicional (um *plus*?, uma agregação de valor?), havia textos de convidados. A série foi composta por *Barrio*, 1978 (o único com apenas texto próprio), *Carlos Vergara*, 1978 (com texto de Hélio Oiticica), *Anna Bella Geiger*, 1978, impresso em março de 1979, segundo o colofão (com texto de Fernando Cocchiarale), *Antonio Dias*, 1979 (com texto de Paulo Sérgio Duarte), *Wesley Duke Lee*, 1980 (com texto de Cacilda Teixeira da Costa), *Lygia Clark*, 1980 (com textos de Ferreira Gullar e Mário Pedrosa), *Cildo Meireles*, 1981 (com texto de Ronaldo Brito), *Manual da ciência popular*, de Waltercio Caldas Jr.,

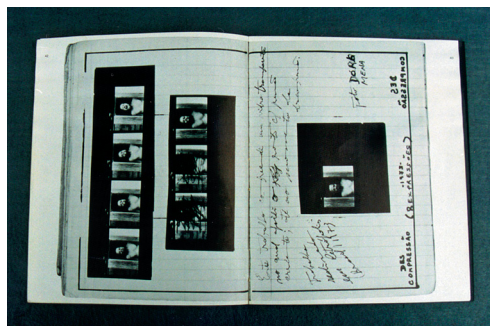
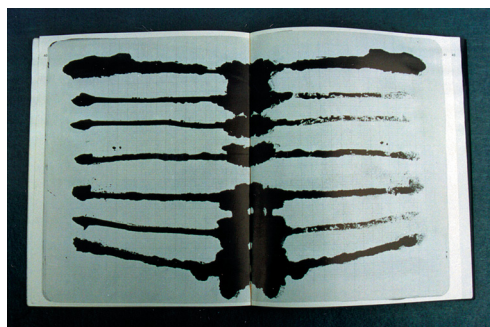
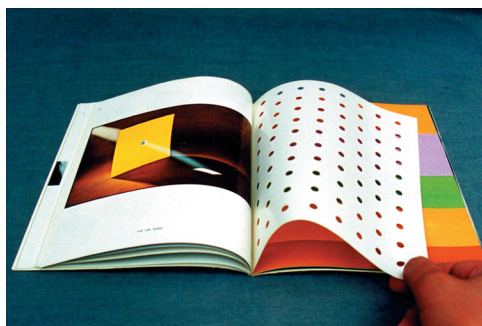
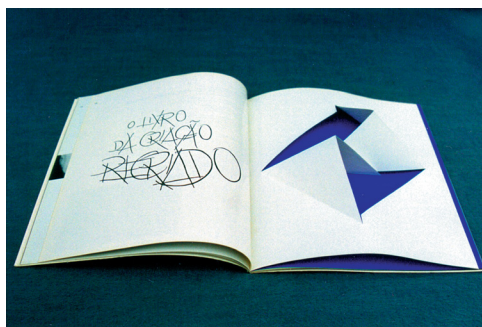
Marshall McLuhan e Quentin Fiore,
The medium is the massage: an inventory of effects, 1967-1996.

[21] Na programação visual os nomes mais frequentes são de Sula Danowski, Vera Bernardes, Ana Monteleone e Noni Geiger. O projeto da coleção está creditado, em algumas edições, a Afonso Henriques Neto, Eudoro Augusto Macieira e Vera Bernardes.

[22] Dificilmente uma gráfica refila (corta) um livro no formato exato pretendido pela editora. Mesmo as melhor aparelhadas podem falhar. Portanto, o valor é aproximado. Há exemplares com 21,9 até 22,4 cm na altura. As larguras variam menos. Apenas pelas marcas de corte gravadas nos fotolitos é possível afirmar o tamanho projetado na arte-final.

1982 (com texto de Paulo Venancio Filho), *Lygia Pape*, 1983 (com texto de Mário Pedrosa e poemas de Luiz Otávio Pimentel), e *Antonio Manuel*, 1984 (com textos de Frederico Morais, Hélio Oiticica, Mário Pedrosa e Ronaldo Brito). Esses livros também trouxeram consigo sua dose de desagrado, por sua localização ambígua nas prateleiras. Fabris e Costa, 1982, tornaram claro seu desconforto perante eles, o que deveria ser fruto de uma mirada no sentido da expectativa de uma obra informativa. Foi apontado o autoelogio dos artistas. Visto por outro ângulo, como obra de expressão, em artigo de 1988, Annateresa Fabris, individualmente, reconsidera esse entendimento. Ela reconhece que eles "explodem os limites convencionais entre 'informação' e 'ilustração'". E destaca os títulos de Barrio, Waltercio Caldas Jr. e Lygia Pape.

Alguns dos livros possuem encartes ou recortes internos. O de Waltercio Caldas Jr. é o único com título individualizado. E, junto com o de Lygia Pape, possui capa em fundo branco, ao contrário do restante da série que possui capas em preto dominante. Os textos críticos, exegéticos ou apologéticos adicionais são fruto do interesse informativo e formativo da Funarte, talvez na procura de sucesso mercadológico. Mas a qualidade artística dos volumes prescinde deles: nesse caso podem até ser considerados desnecessários ou mesmo inconvenientes. Comportam-se voluntariamente como elementos legitimadores, pela palavra escrita, do pensamento criativo dos artistas.[23] Inter-

Coleção Arte Brasileira Contemporânea, 1978-1985. Livros de Barrio, Carlos Vergara, Anna Bella Geiger, Antonio Dias, Wesley Duke Lee, Lygia Clark, Cildo Meireles, Waltercio Caldas Jr., Lygia Pape e Antonio Manuel.

[23] O texto de apresentação da série, reproduzido em todos os exemplares, pretendia que ela abrisse "a um público maior a possibilidade de tomar contato com a reflexão e com o debate sobre as tendências atuais e futuras das artes visuais brasileiras". Provavelmente isso foi alcançado em parte. Acho que foram mais úteis, nesse intento, alguns outros projetos da época, como, por exemplo, a diagramação e ilustração originais dos livros para o (então) ginásio *Português 1*, *2*, *3* e *4*, escritos por Domício Proença Filho e Maria Helena

Barrio, Coleção Arte Brasileira Contemporânea, 1978 (reproduzindo páginas dos CadernosLivros).

Lygia Pape, Coleção Arte Brasileira Contemporânea, 1983 (reproduzindo algumas soluções do *Livro da criação*).

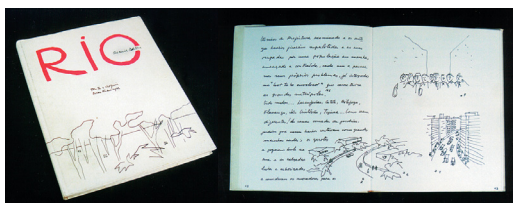
mediam o que já está intermediado, afinal o livro já foi idealizado como interface. Sua presença rebanaliza o volume pelo acréscimo de uma teoria discursiva escrita que, embora tenha grande valor por si só, provoca um ruído semântico na obra. Ajuda a normalizar (penso que sem sucesso) o que é elaborado para causar algum grau de estranhamento. De fato, o grande companheiro dos artistas foi o Departamento de Editoração da Funarte. Apoiando os artistas, eles deram corpo a uma proposta editorial ausente do mercado, que hoje se confirma como documentos de primeira linha do intercurso visual com a página em formato brochura, que, pela individuação bidimensional, a reinventa. Mas apesar de tudo, observados duas décadas depois, fica a dúvida de se não há aqui realmente muito mais um exercício de egolatria.

Entre outras edições desse período fértil, estavam *Rio*, do arquiteto Oscar Niemeyer (Avenir Editora, 1980), e *Flicts*, do cartunista Ziraldo Alves Pinto (Editora Melhoramentos, 1975). Cada um a sua maneira apresenta questões políticas subliminares ou não ao tema do livro. O de Niemeyer questiona, com forte nostalgia e ressentimento, as alterações sofridas

---

Duarte Marques. O planejamento artístico da série, do início dos anos 70, era de Fortuna (1931-1994). O exemplar que me sobrou nas mãos, o número 3, com o qual estudei em 1972 tem ilustrações de Antonio Manuel, Antônio Benevento, Fernando V. da Silva, Rubens Guerchman, Luiz Carlos Miranda, Newton de Sá, Cláudio Paiva, Cildo Meireles, Raimundo Colares e Urian. É por causa de volumes como esse que hoje eu respiro arte e livros.

Oscar Niemeyer, *Rio*, 1980.

Ziraldo, *Flicts*, 16ª edição, 1984.

na cidade do Rio de Janeiro pela evolução urbana natural e pelo paisagismo de Roberto Burle Marx. É encadernado e com sobrecapa, com branco dominante e impressão em preto. Apenas o título é em vermelho. Todo o texto e os croquis que o acompanham são do autor e manuscritos, sem uso de composição mecânica ou eletrônica.

O livro de Ziraldo inovou profundamente a literatura infantil brasileira ao propor, além de uma nova relação entre texto e imagem, o autor como construtor de um projeto gráfico narrativo. Sem o uso de figuração naturalista, Ziraldo narra os problemas de uma cor deslocada do espectro de nosso imaginário. Flicts é uma cor que não está nos lápis de cor, não está nas bandeiras dos países e não está no arco-íris. O livro tem o dorso grampeado a cavalo, o que contribui para o seu baixo custo. Na época do seu lançamento, ficava um pouco deslocado no setor de livros infantis, sendo uma obra um pouco *gauche*. Era extremamente eloquente da sua condição de fruto de um trabalhador gráfico. Foi exposto, justificadamente, na 1ª Exposição Nacional de Livro de Artista, 1983, em Pernambuco.

A experimentação gráfica "permitida" parece ser incentivada em produtos infanto-juvenis, em que a noção de público-alvo é muito clara. No aspecto da potencialidade livro-referente dessa experimentação, ela é aplicada a outros objetos que não o códice. Embalagens, jogos, acessórios, muitas criações incorporam soluções elaboradas ou desenvolvidas ou aperfeiçoadas por artistas do livro: técnicas de encadernação sem costura, livros

com articulações internas (*pop-up books*), obras com mais de uma lombada, livros que, pelo seu folhear, emulam cenas de animação (*flip books*), incorporação de processos mistos e objetos, etc. Serviu, e vem servindo à publicidade e às relações públicas,[24] o que pode ser considerado uma perversão de uso das mesmas soluções que, por exemplo, vêm produzindo o moderno livro infantil.

Julio Plaza e Augusto de Campos, *Caixa preta*, 1975 (com disco de Caetano Veloso).

Soluções livro-referentes também podem ser encontradas na fonografia. Capas e encartes de discos sempre propiciaram solo fértil para a criação gráfica. Com a chegada dos discos compactos, um novo problema surgiu: como miniaturizar um projeto gráfico que seja, ou pareça, agressivo? De fato, isso já foi resolvido, podendo ser verificado nos balcões das lojas: embalagens inspiradas em livros. Um produto nacional recente é o disco de Caetano Veloso intitulado *Livro*, de 1997. A remissão ao título é encontrada tanto na embalagem do CD[25] como na sua ideação musical. A canção principal, *Livros*, expressa emoções generalizadas do cantor e do seu público e apresenta o tom passional de um relacionamento com um objeto que é único, por nele caber todas as metáforas. Dessa forma, encontramos numa manifestação popular uma representação do relacionamento que, em geral, as pessoas parecem ter com os seus livros. A embalagem simula um livro-objeto, com dobras, encarte com as letras em fascículo independente e caixa plástica do CD subordinada ao projeto (e não o inverso, como é usual). Lembro que Caetano Veloso já musicou poemas concretos e colaborou com um disco (compacto simples de vinil) para a *Caixa preta*, 1975, livro-objeto antológico (também porque é uma antologia) de Augusto de Campos e Julio Plaza.

---

[24] Como exemplos de transformação das artes do livro em objetos publicitários ver *Creative direct mail design*, de Sheree Clark e Wendy Lyons, Rockport: Rockport Publishers, 1995. São peças publicitárias agressivas, sim, mas com uma profusão de exemplos extremamente criativos.

[25] Projeto gráfico de Luiz Zerbini, Fernanda Villa-Lobos e Barrão, mais Gê Alves Pinto na criação da embalagem. As pinturas são de Luiz Zerbini.

Do ponto de vista da injúria física do suporte com intuito compositivo, também existem algumas possibilidades de passagem entre o artístico e o industrial, ainda que elas sejam reduzidas. Nesse caso, a indústria gráfica utiliza aquelas ideias que podem ser convertidas (para multiplicação) em calandras de relevo ou em lâminas de corte. Tomemos como exemplo a punção física, o traspassar através do furo, um rompimento perpendicular de superfície que quer parecer um dano. O furo é aqui entendido como um pequeno recorte, uma pequena remoção de matéria. É uma das intervenções na página que possui um vínculo mais estreito com a ideia de ferimento. Ele é agressivo pela sua própria constituição como vestígio de um gesto que repentinamente, no passado, rompeu um plano que se esperava preservado. Sua perpendicularidade é intrínseca porque raramente concebemos uma ação oblíqua. Ela obriga o olhar a um percurso espacial, oposto ao trajeto bidimensional, esperado para uma página plana (atenção: nesse momento deste trabalho, "página plana" é um pleonasmo). O olho atravessa em abismo a própria ideia da serialidade encadernada. Existiu um momento em que o ritmo do processo foi alterado para a execução do furo. Mas o orifício é presente. Ele não é episódico, passageiro. O gesto que o faz, sim, tem o caráter de episódio. O gesto criou o furo, agora um elemento compositivo conformado pela ausência – a remoção parcial da matéria que deixa visualizar uma etapa. Abruptamente nos conscientiza da totalidade do volume no espaço, costurando com o negativo a união de suas partes. Ele impede a leitura tradicional, sem, contudo, transformá-la em randômica. Uma nova direção ordenada é acrescentada. Agrega à leitura uma nova possibilidade de acesso, obrigando à percepção da obra plástica em detrimento da obra gráfica.

No livro convencional brasileiro experiências parecidas ou derivadas podem ser encontradas de forma diluída, possibilitadas pela proximidade do público produtor ou consumidor de arte. Essa intromissão pode ser demonstrada, rapidamente, por dois exemplos que circulam entre nós, mas que não são, de modo algum, livros de artistas, mas sim objetos comerciais, elaborados por programadores visuais inseridos em questões da arte. O primeiro é um caso de elaboração de capas para brochuras, e o segundo, um caso de miolo (corpo de páginas). Veja-se os recortes das capas da série da Editora Companhia das Letras a partir dos cursos livres da Funarte *Os sentidos da paixão*, *O olhar* e *O desejo*.[26] Em *O olhar*, 1988, a proposta gráfica alcança um maior grau de completude, pela maior adequação entre forma e conteúdo (o tema dos ensaios). Nesses casos, o furo é na verdade um recorte, talvez um eco dos trabalhos de Lucio Fontana. Isso pode ser considerado como indefinido, já que essa relação é ambígua, dizendo respeito à tensão estabelecida entre a dimensão do material que foi removido e a área que permaneceu intacta. A transformação de um orifício em recorte é principalmente uma questão de escala, de proporção. Mas um recorte é uma abertura, e, como tal, revela algo em ocultamento. Ou, se não o revela, ao menos nos propicia essa sensação de segredo exposto, adicional ao esperado mostrar e esconder

---

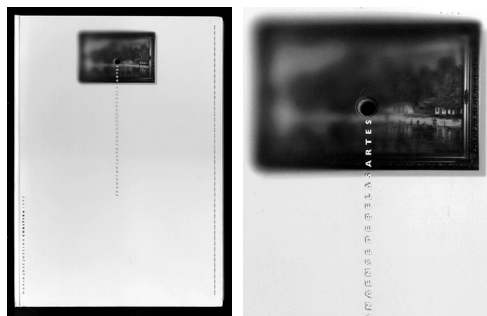
[26] Projeto gráfico de Moema Cavalcanti.

pressuposto em qualquer códice (ou caixas). Além disso, coloca em simultaneidade temporal a admissão do projeto e o resultado final da operação artesanal (ou industrial). Não é, como já foi indicado, um ferimento, mas o entendimento simultâneo de dois momentos construtivos. E é apenas eventual na indústria gráfica para adultos.

O furo (furo mesmo), como presença na produção industrializada, ganha *status* de elemento individualizado em obras infantis ou em títulos que admitem alguma liberdade formal, como *50 anos de Salão Paranaense de Belas Artes*, 1995, livro comemorativo[27] publicado pelo Museu de Arte Contemporânea do Paraná. É encadernado com capa dura e possui impressão colorida. Um único furo de cerca de cinco milímetros de diâmetro atravessa capa e miolo de fora a fora, perpendicularmente. Em alguns momentos ele compõe com os elementos gráficos, em outros não, persistindo na lembrança de sua autonomia. Às vezes parece um alvo, às vezes parece uma inconveniência, já que – não importa o rigor da diagramação – ele sempre se afirma como evento autônomo no espaço. O curioso é que o livro também funcionaria bem sem ele. Na dúvida, com o auxílio de um prego, pode-se pendurá-lo na parede.

Se passei muito rapidamente pelo que "talvez seja" e pelo que "não é", é porque preciso chegar no que "passa a ser". Aproveito o comentário anterior para destacar o papel do catálogo de exposições nesse contexto de ambiguidades. Ele é uma peça comercial de relações públicas e vendas, muito mais do que o nobre registro de um evento. Mas ganha a qualidade de livro de artista quando o grau de personalização e as soluções gráficas e plásticas envolvidas alcançam o campo da arte. Muitos catálogos são, por isso, autênticos livros de artista. Claro está que muitos livros são produzidos para acompanhar exposições, com o suporte financeiro de galerias e museus. Mas destaco, neste momento, os catálogos mesmo.

Uma produção recente demonstra a mestiçagem de um catálogo convencional pela "contaminação" (ou parceria) do livro de artista. É o caso da exposição Ocupações/Descobrimentos, de Antonio Manuel e Artur Barrio, em maio e junho de 1998, no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, no Estado do Rio de Janeiro. Ambos são artistas brasileiros nascidos em Portugal, e a mostra buscou inserção nos festejos dos 500 anos de descobrimento do Brasil. A peça gráfica que a acompanhou é composta por uma pasta de papelão ondulado com elástico e impressão "rústica". Dentro há um folheto sobre a mostra e os artistas e um catálogo individualizado para cada um, ambos em cores. O de Antonio Manuel é uma publicação comercial, de visualidade

Capa e detalhe da capa de *50 anos de Salão Paranaense de Belas Artes*, 1995.

[27] A autoria é de Maria José Justino e o projeto gráfico é de Silvio Silva Junior.

publicitária, com algumas das soluções (cacoetes) da moda. É bonito. O de Barrio é um livro de artista manuscrito, com alguns desenhos e fotos. É impresso em fac-símile, dentro de seu estilo próprio. De um lado, a divulgação busca a arte, e, de outro, a arte busca a divulgação, num toma-lá-dá-cá. O catálogo da dupla exposição é, assim, fruto da convivência, nesse caso pacífica (porque é provavelmente lucrativa), da arte e da publicidade. Quem se apropria do quê?

Passemos, agora, para um exemplo, digamos, mais "puro", o catálogo *Exhibition space*, 1995. Ele é a própria exposição dos alunos de artes do California Institute of the Arts, das turmas em curso. É um livro comum de formato usual (23 x 16 cm), com capa dura branca, sem texto. O título está num carimbo aplicado na face externa de corte do miolo (na superfície refilada). As 160 páginas são em *offset*, uma impressão em preto, e serrilhadas para serem destacadas. O comprador pode (ou deve) arrancar as páginas e montar a mostra no espaço que lhe aprouver. Ele destruirá o catálogo, mas em compensação terá uma exposição só para si. Esse catálogo é um livro de artista evidente e evidenciador. É resultado do eco das muitas discussões nos anos precedentes sobre o papel do livro como espaço alternativo (veja-se a esse respeito, artigos como o de Welish, 1981, e Moeglin-Delcroix, 1996).

California Institute of the Arts, *Exhibition space*, 1995, 78 artistas.

Esse trabalho, como outros, é uma ressonância das experiências pioneiras de Andy Warhol e Seth Siegelaub, especialmente o último. Segundo Germano Celant, Warhol teria sido o primeiro artista a produzir seu próprio catálogo de exposição, em fevereiro de 1968, para o Moderna Museet, de Estocolmo. Era composto por escritos de Warhol, repetições obsessivas de fotos de seus trabalhos e fotos registrando pessoas e eventos de sua Factory. Toda a informação estava sob o controle e responsabilidade do próprio artista. Para Celant, "esse livro é o primeiro protótipo de informação como

obra de arte, distinta da obra conceitual por causa de seu uso linguístico da fotografia como o oposto de usá-la como documentação" (Guest e Celant, 1981, p.104, nota 4).

Seth Siegelaub e John Wendler, orgs. *Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner* (mais conhecido como *The xerox book)*, 1968.

Seth Siegelaub encenou uma participação mais aguda na criação de novas possibilidades para o catálogo. Era um empreendedor inquieto, que, de 1964 a 1966, dirigiu uma galeria de Nova York com postura convencional. Depois passou a trabalhar com os jovens artistas conceituais, o que lhe possibilitou gerenciar novos caminhos de ruptura. Em 1968, sem galeria permanente, publicou catálogos que completavam (ou participavam como peças principais) as exposições de Douglas Huebler (novembro) e Lawrence Weiner (dezembro). Ao mesmo tempo, publicou com John Wendler uma antologia da fotocópia (impressa em *offset*) intitulada *Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner*, mais conhecida como *The xerox book*, com 25 páginas por artista. Após esses trabalhos, ainda seriam publicados catálogos dominantes para as exposições de janeiro, março e julho de 1969. A primeira exposição a existir apenas na forma de catálogo foi *March 1-31, 1969* (Lippard, 1997, p.79). Para Siegelaub, poder era "alcançar muitas pessoas rapidamente".

> Talvez pareça cínico, mas eu tendo a pensar que a arte é para artistas. [...] É aí que eu entro. O caso é "objetivar" o trabalho do artista. [...] É meu interesse fazê-lo conhecido às multidões. [...] A arte que me interessa pode ser comunicada com livros e catálogos. [...] Mas quando a arte não mais depende de sua presença física, quando se tornou uma abstração, ela não é distorcida e alterada por sua representação em livros e catálogos. Ela se torna informação *primária*, enquanto a reprodução da arte convencional em livros ou catálogos é necessariamente informação *secundária*. [...] Quando a informação é *primária*, o catálogo pode se tornar a exibição *e* um catálogo auxiliar a ela, enquanto que na exposição Janeiro, 1969, o catálogo foi *primário* e a exibição física foi auxiliar a ele. (Lippard, 1997, p.124-126)

Para a afirmação de Hudnilson Jr. (*Caderno de arte xerox*, 1984) de que "ocorre sempre a apropriação de um novo veículo para a divulgação de uma velha proposta", referindo-se ao uso de fotocopiadoras, pode-se fazer uma inversão no pensamento e aplicá-lo ao livro. Ocorre muitas vezes a apropriação de veículos antigos para a divulgação de propostas renovadoras. O uso da fotocopiadora é veículo na cozinha do original de cada página do *Xerox book*, mas não é uma proposta quando entendido pelo ponto de vista do projeto de uma mostra que é catálogo que é livro. Poderia-se argumentar que a xerografia não tenha propiciado uma arte xerox. Esse conceito parece ter sido uma perversão, na medida em que a xerografia foi muito mais uma ferramenta ou um procedimento componente de práticas ou categorias maiores. Afirmar a existência de uma categoria chamada "arte xerox" pode significar uma regressão à mistificação da obra tradicional, enquadrada pela sua técnica ou ferramentas, em detrimento da obra contemporânea, enquadrada pela

sua mídia ou instrumental. Nesse sentido, seria possível aceitar a arte xerox como uma componente comum a muitas categorias maiores (ou menos menores) como a arte postal, o livro de artista e a *performance*.

Em entrevista telefônica para Christophe Cherix, em 1996 (um de Genebra e o outro de Amsterdam), Siegelaub comenta a inserção do *Xerox book* na exposição de 1994, curada por Castleman.

> [...] talvez ela o tenha entendido como algum tipo de "Meisterwerk"; totalmente além do alvo, mas perfeitamente de acordo com as "altas" ideias de arte preciosa do MoMA. [...] Esse é um problema essencial da história na arte: a avaliação de um produto cultural no contexto de sua criação original. Eu fui recentemente sondado sobre fazer uma mostra sobre o *Xerox book*, e as pessoas envolvidas estavam muito excitadas porque elas sentiam que tinha algo a ver com o uso da excitante técnica de xerocar coisas.
>
> C.C.: Mesmo sendo o *Xerox book* impresso?
>
> S.S.: E quem se importa? Para mim, ele não tinha absolutamente nada a ver com xerocar, de qualquer maneira. Aquilo não foi sobre a agradável ou excitante técnica do xerox, mas sobre fazer algo diretamente, de modo barato, fácil, rapidamente. (3rd ArtistBook..., 1996, p.11-12)

Revista *Processo 1*, Rio de Janeiro, 1969. Com quinze envelopes com obras e documentos do poema-processo. Participação de Alvaro de Sá, Neide Dias de Sá, Anselmo Santos, J. P. Ribeiro, Sebastião de Carvalho, J. Cláudio, Plínio Filho, Wlademir Dias Pino, Ronaldo Werneck e Pedro Bertolino.

Também as revistas, quando sensibilizadas, ingressam nesse espaço entre arte e comunicação. Revistas de arte pertencem à esfera da mídia impressa, são geralmente produzidas por lucro (ou perdas calculadas) ou apoios institucionais, e normalmente sob os cuidados de um jornalista responsável. Mas a alteração de sua função pode credenciar um periódico à aura de objeto artístico. Uma possível "revista de artista" pode ser localizada dentro do universo da (chamemos assim) livro-arte, com problemas conceituais parecidos. Com antepassados como os projetos de Lissitzky, Schwitters e Van Doesburg, algumas revistas a partir dos anos 60 foram produzidas por artistas para questionar a natureza da obra de arte, ao mesmo tempo que faziam arte especificamente para disseminação através de um meio de comunicação de massa. O próprio grupo criador de sua revista *Art-Language* se questionou sobre isso no editorial do primeiro número, de 1969. Seria possível, por isso, falar de uma *magazine art*, "arte concebida especificamente para um contexto de revista e, por essa razão, arte que é realizada somente quando a própria revista estiver composta e impressa" (Phillpot, 1980, p.52).

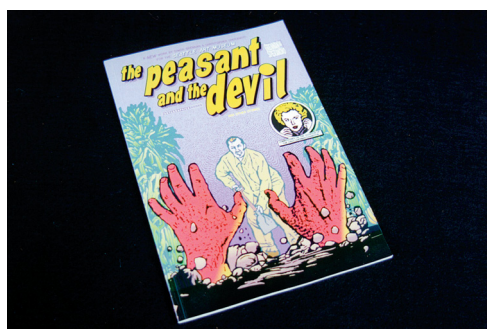
Deixando de lado os precedentes, certamente importantes, mas que alongariam esta reflexão, lembro da presença no Brasil, entre outras, das publicações do movimento do poema-processo, menos divulgadas hoje do que deveriam, possivelmente pela pouca presença de desenvolvimentos escritos. Durante sua curta duração, o movimento produziu as revistas *Ponto 1*, em 1967, *Ponto 2*, em 1968, e *Processo 1*, em 1969, todas elas compostas por trabalhos de seus integrantes. A primeira tem apresentação de portfólio, com capa e páginas soltas in-fólio, com textura e gramatura homogênea. A segunda tem forma de pasta de documentos (do tipo caixa), com páginas soltas normais ou in-fólio, de diversas gramaturas e texturas. A terceira é a mais elaborada. Continua como pasta, mas os trabalhos são agrupados em quinze envelopes pardos diferentes, com impressão tipográfica no seu exterior. Cada envelope possui trabalhos de um participante, com formatos, texturas e procedimentos variados. A ideia de página passa a ser exponencial, na medida em que cada envelope é, de fato, página, com outras páginas dentro. Como o poema-processo buscou um afastamento máximo da verbalização, sua divulgação procurou vários canais: mídia impressa convencional, cursos, passeatas, acontecimentos e exposições. Sua característica experimentação dos limites da indústria cultural, da visualidade e da poesia, alimentada pelos novos conhecimentos de comunicação visual, fez dela um dos precursores da arte postal no País.

Revista *Processo 1*, Rio de Janeiro, 1969.

Se alguns integrantes do poema-processo, entre outras experiências, pesquisaram na prática e na teoria as histórias em quadrinhos (notadamente Alvaro de Sá e Moacy Cirne) nos seus aspectos semiológicos, um grande número de artistas mundiais o fizeram em outras instâncias pós-pop. Ressalte-se que para alguns os quadrinhos são

revistas e para outros são livros seriados, que podem, tanto num caso como no outro, extrapolar sua função evasiva, alcançando possibilidades estéticas e narrativas diferenciadas. Dentre os nomes recentes que inserem seu trabalho na arte, estão os da dupla Simon Grennan e Christopher Sperandio, o primeiro inglês e o segundo norte-americano. Morando em continentes diferentes, eles desenvolvem seu trabalho através da internet e de viagens. Buscam interagir com uma grande variedade de pessoas, tanto no consumo, como na produção da obra de arte, que é baseada em experiências compartilhadas com participantes não-artistas. Declaram ter-se tornado "interessados de modo crescente com as maneiras com que as pessoas se motivam a fazer escolhas sociais e estéticas. Concentramos nossa atenção na análise do entretenimento como fenômeno de estímulo ou motivação" (Grennan e Sperandio, 1999). Seus projetos são financiados ou propostos por museus e instituições como o Museum of Fine Arts, de Boston, Tate Gallery ou o Institute of Contemporary Arts, de Londres. São quadrinhos aparentemente tradicionais, mas construídos com os recursos da computação, como a vetorização de imagens.

Em *Revenge*, 1997, são recontadas quatro histórias, cada uma delas contada por um de quatro amigos de Birmingham, Inglaterra (onde está sediada a patrocinadora do livro, Ikon Gallery). São absolutamente banais, apesar de seus narradores as imaginarem como reveladoras. Deste modo, um fato é contado (portanto, traduzido) para um novo narrador (portanto retraduzido). O toque pitoresco fica por conta da necessidade de leitura através de óculos 3D de papel (fornecidos juntos), que darão uma

Simon Grennan e Chistopher Sperandio, *Revenge*, 1997.

Simon Grennan e Chistopher Sperandio, *The peasant and the devil*, 1998.

irônica “profundidade” à trama. E que ao induzirem a uma outra realidade privativa do nosso cérebro, oporão novo obstáculo ao fato original.

The peasant and the devil, 1998, foi executado para o Seattle Art Museum como peça gráfica paralela à exposição de Cindy Sherman, *Allegories*. A partir de algumas fotos de (e com) Sherman, e de uma proposta sobre imagens de imagens e do papel da mulher, eles narram em enésima geração quatro contos morais populares (“Mensageiros da morte”, “Frau Trude”, “O camponês e o diabo” e “O piolho e a pulga”), todos eles segundo o recontado por seus amigos. A estética popular dos quadrinhos é ressemantizada por uma estranha e inesperada forma de escapismo. Aqui, o mito, a fábula e a natureza humana são apresentados em uma proposta divertida de alegoria, que comenta o banal pelo humor que a arte também pode oferecer. Não poderia ser considerado um tipo de “paracatálogo”?

Por fim, cabe registrar que a exposição The Next World, ocorrida de setembro de 1998 a janeiro de 1999 em Purchase, nos Estados Unidos, teve como proposta a abertura das fronteiras entre arte, poesia e projeto gráfico. A curadoria foi de Johanna Drucker, também especialista em tipologia e palavra impressa. Embora a maior parte dos trabalhos expostos fosse de livros de artista no sentido estrito, também havia a presença de exercícios de comunicação visual, poesia visual e fanzines.

Ingresso da gravura: objetificação em espetáculo solo

Em 1996 foi lançado em Porto Alegre o primeiro número da revista *PublicAções*. A edição era composta por trabalhos “originais”, assinados e datados, de dezesseis brasileiros e uma argentina.[28] Cada um colaborou com um trabalho. Foram executados setenta exemplares. Destes, cinquenta para o comércio, sob a coordenação de Maria Conceição Menegassi (1954-1997). Os trabalhos, ou as páginas, são na maioria gravuras de técnicas tradicionais. Uns poucos têm cortes, recortes ou uso de fotocopiadora. A capa é o reaproveitamento de chapas de impressão *offset*, com sobreimpressão em serigrafia. A revista pretendia agitar um pouco o meio local, muito relacionado com a gravura. Isso não foi possível. Tinha problemas naturais de um número inicial. Além disso, a edição seguinte não teve divulgação adequada. Devido ao prematuro falecimento de Conceição, seu projeto acabou.

A revista era bonita. Então qual era o seu problema? Era ser bonita. É a tipificação desse “ser bonita”. Ou ao menos era o que sua coordenadora parecia entender. Pouco depois de seu lançamento, Conceição, a quem eu havia conhecido formalmente havia

---

[28] Jane Cravo Souza, Ana Luz Pettini, Anete Abarno, Carmem Vieira, Giuliana Adomilli, Helena Kanaan, Jane M. Godoy Becker, Karin Kopittke, Lilian Goldani, Luiz Roberto Pecoits Targa, Lurdi Blauth, Mara Caruso, Maria Conceição Menegassi, Maria Helena Pacheco, Theresinha Boff Reis, Sérgio Claudio de Franceschi Lima e a argentina Matilde Marín.

pouco tempo (em uma oficina sobre livro de artista em que ambos participávamos), procurou-me para saber se compartilhava de sua opinião. Acreditava que sua revista apresentava um desequilíbrio: "Ela tem gravura demais". Pensava que a presença da gravura estava pouco integrada no fato editorial. Sentia seu peso visual como excessivo. Planejava para o próximo número uma participação maior de recortes e elementos lúdicos. Talvez ela tivesse razão. É difícil julgar, já que não tenho mais informações sobre esse ponto específico de suas ideias, só me restando a memória. Mas de sua consciência da revista como obra livro-referente não há dúvidas, tendo em vista o seu interesse, então ampliado pelo contato com a artista argentina Matilde Marín.

Revista *PublicAções*, Porto Alegre, 1996, dezessete participantes; abertura entre as páginas de Mara Caruso (esquerda) e de Maria Conceição Menegassi, organizadora (direita).

De fato, parece existir um estranho impedimento de integração por parte da gravura, salvo as exceções vanguardistas. Com frequência ela faz a própria propaganda, realça o seu caráter de processo sobre a superfície. Sua contribuição para o livro de artista pode ter sido contaminada pela defesa do gesto precioso, da habilidade manual como criadora. Sabemos (ou imaginamos) que o artista tocou o papel, num procedimento enaltecido pela história. Talvez tenhamos receio de interromper sua perpetuação. Esse sabor de ritual é compartilhado por nós e agrega nobreza. A qualificação tátil e espiritual é mais da instância do livro-objeto do que do livro de artista estrito, conceitual. Também confirma e legitima as pequenas tiragens, ao mesmo tempo que isso se dá em sentido inverso.

Matilde Marín, *Mitos de creación*, 1993 (fotos cedidas pela artista).

De plana, uma gravura passa a parecer espacial, se comparada com os processos de reprodução industrial. Na prática de ateliê, quase só se pode juntar texto adicional a ela

se for em tipografia, o que só faz aumentar essa sensação. Mesmo se ferir o suporte, a gravura será terna.

A gravura é discreta mesmo com os seus próprios métodos de divulgação. Assume uma face pequeno-burguesa no bom sentido, porque fornece acesso à obra por um preço mais ou menos reduzido. Assume uma face pequeno-burguesa no mau sentido, porque parece ser tão mais apreciada quanto mais apurada for a sua técnica, em detrimento de sua proposta. A diferença entre assumir esse lado pequeno-burguês e ter a pretensão da vulgarização é da ordem do discurso político que afirma seus objetivos.

Existem pontos comuns entre *Neuf dessins de Sotéro Cosme*, 1933, de Sotero Cosme (1905-1978), e o portfólio (talvez sem título), 1974, de Romanita Disconzi, apesar de estarem inseridos em momentos diferentes da arte brasileira. O trabalho de Cosme foi publicado em Paris. É um álbum de gravuras soltas com 39 x 28 cm, no qual a capa protetora é apenas uma folha mais espessa dobrada ao meio, como uma pasta. É fruto de um jovem artista de 19 anos que estaria comprometido com os efeitos do modernismo brasileiro no Rio Grande do Sul. Todas as imagens são figurativas e com um certo tom entre o expressionista e o decô. Estão inseridas em padrões de gosto internacionais da época, sem regionalismo, premonição da própria biografia de Cosme. São todas em preto. Dentre elas, uma é intitulada *Ex-libris pour un ami*. Teve tiragem de duzentos exemplares.

Sotero Cosme,
Neuf dessins de Sotéro Cosme, 1933.

O trabalho de Romanita é também um conjunto de gravuras, oito, em serigrafia. Cada uma tem uma cor. Estão acondicionadas em envelope do tipo pasta, com formato 32 x 26 cm, portanto um pouco menor que a obra de Cosme. Não possui imagens figurativas. O exercício é desenvolvido pela referência ao seu processo, através das distorções óticas de frases como *My book has a dark blue cover* ou *How much does that typewriter weigh?*. Individualmente, cada gravura é assinada, datada e titulada *Book Three – Lesson One I* até *VIII*. A tiragem foi de quinze cópias. Sobre a capa, a impressão *Romanita 74* poderia ser o título ou uma caracterização de obra como portfólio.

A rigor não existem diferenças qualitativas entre os dois trabalhos, o que nem sequer importaria aqui. Também não importa a presença ou não da palavra. Eles são equivalentes. A diferença pode ser encontrada no contexto. A obra de Cosme foi colocada no mercado numa posição acessória tanto ao comércio em galeria, quanto ao comércio em livrarias. Se aplicarmos os conceitos de livro de artista (e seus correlatos) a ela, constataremos que para alguns autores, mesmo nos anos 90, o álbum de gravuras de Cosme não pertenceria ao reino dos livros de artista, tanto menos quanto mais o referenciarmos ao sentido estrito. Essa pretensão poderia ser considerada uma afronta. Já o portfólio de Romanita é apresentado respaldado pelo meio de vanguarda dos anos 70 de Porto Alegre, e autenticado como livro de artista pela exposição Arte Livro Gaúcho: 1950-1983. Esse evento, com curadoria de Vera Chaves Barcellos, congregou o arquivo do mais importante núcleo alternativo do Estado (hoje extinto o núcleo, não o arquivo), o Espaço NO (de "nervo óptico"), e o principal agente legitimador, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

Imaginar um possível isolamento de Cosme com o livro seria uma imprudência, quando não uma impertinência. Homem do mundo pragmático (que inclusive fazia anúncios de suas próprias obras), ele conhecia a mídia, trabalhava nela, além de ter no seu irmão Walter, artista gráfico, um elo a mais com o mundo editorial. Cosme, como Disconzi, tinha a consciência da reprodução e o objetivo da publicação. Sem a chancela das últimas vanguardas, o álbum de Cosme ficaria equilibrado entre a gravura e o objeto gráfico. Mesmo numa posição de limite, entendo que tal obra deva pertencer ao campo do livro de artista lato. Além do mais, ser um

Romanita Disconzi, portfólio de 1974.

álbum implica ser um livro. A principal queixa poderá ser (ou efetivamente será) a distância formal ao objeto livro. O fato é que um livro de artista raramente se parece com um livro. Normalmente é um livreto, um caderno, um carnê, um prospecto... A mimese, quando existe, é da ordem do jogo. Tecnicamente, um livro tem um número mínimo de páginas, ao redor das cinquenta, dependendo do país (terá, em média, um múltiplo de oito ou dezesseis, como 48). Devem estar unidas por um dos lados, possuir uma capa fixada ao miolo, etc. Mas mesmo que pareça apressado, pode-se repetir que se é um álbum, então é um livro. O que não significa justificar uma cômoda apresentação, mas sim compreendê-la.

Veja-se a caixinha de gravuras de Rubem Grilo, *Xilogravuras 1998*, no formato 12,5 x 18,5 x 2 cm. Abrindo a caixa, temos o livreto *Objetos imaturos*, mais duas sanfonas de três vincos cada, mais oito gravuras em folhas soltas, mais seis gravuras maiores dobradas in-oitavo, além de uma folha com os dados técnicos e biográficos.[29] Tem-se a sensação de ter-se adquirido um minitesouro, um bauzinho de gravuras liliputianas que se multiplicam nas suas possibilidades de apresentação. Essa noção de precioso é inerente ao produto da atividade manual artística, mesmo que as obras de Grilo pareçam prosaicas, ou, individualmente, ingênuas. Mas não é assim. *Xilogravuras* não é composto por gravuras reais, mas sim por fac-símiles em *offset*. Seu propósito explícito é a divulgação. De nada serve seu trabalho ficar nas gavetas (que, por sinal,

Rubem Grilo, *Xilogravuras*, 1998.

Rubem Grilo, sala especial
na XXIV Bienal de São Paulo, 1998.

[29] É possível que esses números variem, por falhas de acabamento. No exemplar consultado, existe uma gravurinha a mais, repetida.

devem ser centenas). A obra visual deve ser mostrada, quando não pode ser comida. E Grilo sabe disso, basta lembrar o impressionante espaço negro ocupado na XXIV Bienal de São Paulo, 1998, com vitrinas e *displays* repletos de centenas (ou milhares) de gravurinhas e matrizes, além das mesas com grandes livros com páginas de duplo acrílico, com as xilos entre elas, como mariposas aprisionadas. Ele conhece muito bem a mídia, até porque ele trabalhou dezessete anos na imprensa, desenhando fortes caricaturas políticas.[30]

A intenção do artista, aliada ou não à necessidade do mercado, pode ter a decisão estratégica da agregação, da coleção, como na obra precedente. Mas o dia-a-dia das relações entre agentes e instituições pode tender à desagregação das partes. Desconheço que exista estatística que indique quantos álbuns foram desmanchados para que as unidades que os compunham fossem comercializadas ou distribuídas como gravuras individuais. Não é admissível que persista a incompreensão a esse respeito, principalmente se isso comprometer a integridade do trabalho museológico. Luzes foram apontadas nesse sentido por Cristina Freire em pesquisa sobre obras e documentos de arte conceitual abrigados no acervo e na biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Em *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*, comentando a influência da flutuação de valor no destino institucional da obra de arte, ela exemplifica com *Codices Madrid*, de Joseph Beuys.

Anico Herskovits, *Terra de sonhos*, 1995, em exposição de 1999 na Galeria Sotero Cosme, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (em implantação), Porto Alegre.

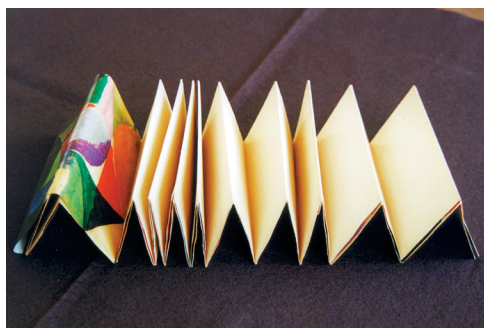
[30] *Atelier: guia de artes plásticas*, ano II, n. 22, março de 1999, p.3.

> As litografias em questão originaram-se de uma sequência de esboços do artista surgida em 1974/1975 por ocasião da publicação dos *Codices Madrid*, obra homônima de Leonardo da Vinci [...]. Respeitando seu formato original, a série foi editada como livro de esboços. Em outras palavras, um livro de artista com autorização de Beuys, numa tiragem de 1000 exemplares. Aqui não é a unicidade que confere a aura à obra, mas o nome do artista. Originalmente produzido como livro de artista, posteriormente, desmembrado prancha a prancha, as 62 litografias integram a coleção e o catálogo do MAC-USP desde a doação pelo Consulado Alemão, após sua exibição na XV Bienal Internacional de São Paulo (1979). (Freire, 1999, p.37)

Sonia Delaunay-Terk e Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, 1913 (Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo).

Esse exemplo de propensão ao espetáculo, que qualifica obras múltiplas como únicas é pontual no caso dos museus de arte contemporânea, cada vez mais preparados para guardar obras efêmeras. O MAC tem seus livros íntegros, e ao co-editar a pesquisa de Freire promoveu a mais importante contribuição à museologia brasileira dos últimos anos.

Principalmente quando se está falando no sentido genérico, o usual é que o livro de artista se imponha por sua eloquência física, como já sabemos, mais do que pelo eventual texto que possa ocorrer. A aparência ao olhar é sua primeira apresentação, aos outros sentidos num segundo momento e a leitura, se houver, por fim. Volto ao passado e recorro a uma obra já muito comentada, para a qual não faltam argumentos. Tomo como exemplo *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, um trabalho grandiloquente.

É uma obra de parceria entre Sonia Delaunay-Terk (1885-1979) e Blaise Cendrars (1887-1961), publicada em Paris em 1913. É uma sanfona com uma grande dobra longitudinal central, e depois dobrada transversalmente 21 vezes, acondicionada em uma pequena

capa de pergaminho. Dobrada, é pequena como qualquer mapa turístico ou carta de percurso ferroviário. Totalmente aberta, ultrapassa os dois metros de comprimento. De alto a baixo, o lado direito é ocupado pela poesia de Cendrars e o lado esquerdo, pela gravura (*pochoir*) de Delaunay-Terk, que também avança por entre o texto, num exercício de cores vibrantes, luminosas.

Sonia Delaunay-Terk e Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, 1913 (Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo).

É impossível não ficar encantado com esse trabalho, considerado por seus autores como o primeiro livro simultâneo. Castleman (1994), embora trate dessa obra com o mesmo distanciamento crítico aplicado a outros trabalhos, elegeu-a como a ilustração de fundo da capa de seu livro (a reprodução é dos seguimentos finais, um pouco menor que o tamanho natural). Noëlle Batt (Proudon, 1997, p.23-34) comenta, "por prazer", *La Prose*... para demonstrar sua conceituação de livro de artista (no artigo "Le livre d'artiste, une oeuvre emergente"). Pierre Cabanne (também em Proudon, em intervenção para o debate *Rencontre 1 – Peindre les mots ou le livre d'artiste*, p.340) destaca *La Prose*... juntamente com *La Boîte en valise*, 1938, de Marcel Duchamp, como momentos ímpares da história do *livre de peintre* e do livro-objeto, pelo pitoresco e pelo insólito.

Descrições enternecidas da obra de Sonia Delaunay e Cendrars são usuais. Veja-se, também, o encantamento renovado de Judith Hoffberg, na revista *Umbrella* (dezembro de 1998, p.116), em decorrência do comentário sobre a exposição Master Drawings from the Hermitage and Pushkin Museums, em Nova York.

> Mesmo nessa impressiva mostra de desenhos dos velhos mestres, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France*, um livro em sanfona escrito por Blaise Cendrars e Sonia Delaunay em 1913, se sobressai. Se você conhece essa obra apenas de reproduções, então você ainda não o enxergou. Na Morgan ele está lindamente disposto de modo que se pode vê-lo do outro lado do recinto como se fosse uma pintura elegantemente equilibrada, uma das pinturas simultaneístas de Robert Delaunay, por exemplo. De perto, é mais como cubo-futurismo: se você já esteve

Sonia Delaunay-Terk e Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, 1913 (Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo).

> num trem cortando a zona rural russa no meio da noite, com grandes fachos de luz batendo intermitentemente dentro de seu compartimento escuro, é sobre isso que é esse livro. As cores em *pochoir* de Sonia Delaunay interagem com os tipos multicoloridos do poema de Cendrars com um efeito maravilhoso, delicado. O efeito do *pochoir* é de fato mais próximo da aquarela em sua liberdade, e existem passagens de, digamos, pincelada vermelha sobre tipo rosa, cuja textura nenhuma reprodução pode transmitir. Se você ama livros, não perca esse.

Parece-me que pode ser determinado um paradoxo em *La Prose...* Apesar de ser uma obra de colaboração – e sem, absolutamente, desmerecer o trabalho de Cendrars –, sua fisicalidade, bem como a aparência dessa fisicalidade prescindem do texto escrito. A visualidade, sim, é o texto. Não haveria maior prejuízo para sua condição de livro-objeto se as palavras fossem suprimidas, ou obliteradas, ou substituídas por quaisquer abstrações lineares. Como na apropriação homônima do poema de Mallarmé, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, por Marcel Broodthaers, 1969, em cem cópias em papel transparente onde estão apenas linhas negras de tamanhos e espessuras correspondentes aos versos originais, que confirma o caráter objetual de sua concepção.

Esse entusiasmo pelo belo revelaria uma possível defesa de gostos e valores já consagrados? É possível. Dificilmente *La Prose...* será definido como livro de artista no sentido estrito, sem que restem dúvidas. Mais fácil permanecer com a aura de ser uma das obras-primas do livro-objeto. Categoria essa que irá abrigar justamente os maiores experimentos de desconstrução.

Fronteiras com o livro e a literatura

> [...]
> Os livros são objetos transcendentes
> Mas podemos amá-los do amor táctil
> Que votamos aos maços de cigarro
> Domá-los, cultivá-los em aquários,
> Em estantes, gaiolas, em fogueiras
> Ou lançá-los pra fora das janelas
> (Talvez isso nos livre de lançarmo-nos)
> Ou – o que é muito pior – por odiarmo-los
> Podemos simplesmente escrever um:
> Encher de vãs palavras muitas páginas
> E de mais confusão as prateleiras.
> [...]

Esses versos são um trecho da canção *Livros*, de Caetano Veloso, comentada a algumas páginas atrás. Sua leitura é uma possibilidade de passagem para esse segmento, que abandona as referências diretas à divulgação e passa para as trocas com o livro e a literatura. E prossigo pelo mote do furo.

Especialmente a tatilidade lúdica do livro-objeto utilizou o orifício como expediente de deslocamento da atenção perceptiva, controlado ou não. A interação entre

a emoção da descoberta de um novo caminho espacial e a lembrança do evento no tempo são por si sós fonte de desfrute estético. Para explicar melhor, proponho um segundo "cafezinho poético". Gostaria de ilustrar com palavras ao invés de imagens, usando o artifício do verso e da leitura linear como intermediário da emoção visual, já que estamos circulando sobre fronteiras. Paulo Bruscky, em um artigo para *O galo*, de Pernambuco, maio de 1998, propôs essa emoção através do poema "A escultura folheada", do arquiteto e poeta Joaquim Cardoso (1897-1978). Por ter um desenvolvimento especialmente agradável, o transcrevo integralmente.[31]

Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1966
(Bentivoglio, 1990, p.16).

> Aqui está um livro
> Um livro de gravuras coloridas;
> Na parte superior da capa deste livro
> Há um ponto-furo: um simples ponto
> simples furo
> E nada mais.
> Abro a capa do livro e
> Vejo por trás da mesma que o furo continua;
> Folheio as páginas, uma a uma.
> – Vou passando as folhas, devagar,
> o furo continua.
> Noto que, de repente, o furo vai se alargando
> Se abrindo, florindo, emprenhando,
> Compondo um volume vazio, irregular, interior e conexo:
> Superpostas aberturas recortadas nas folhas do livro.
> Têm a forma rara de uma escultura vazia e fechada,
> Uma variedade, uma escultura guardada dentro de um livro,
> Escultura de nada: ou ainda, de um pseudo-não;
> Fechada, escondida, para todos os que não quiserem
> Folhear o livro.
> Mas, prossigo desfolhando:
> Agora a forma vai de novo se estreitando
> Se afunilando, se reduzindo, desaparecendo/surgindo.
> E na capa do outro lado se tornando
> novamente
> Um ponto-furo, um simples ponto
> simples furo
> E nada mais.

[31] Citado por Bruscky, 1998, e originalmente publicado no livro *Poesias*, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971.

Os seres que o construíram, simples formigas aladas,
Evoluíam sob o sol de uma lâmpada
Onde perderam as asas. Caíram.
As linhas de voo, incertas e belas, aluíram;
Mas essas linhas volantes, a princípio, foram
Se reproduzindo nas folhas do livro, compondo desenhos
De fazer inveja aos mais "sábios artistas".
Circunvagueando, indecisas nas primeiras páginas,
À procura da forma formante e formada.
Seus voos transcritos, "refletidos" nessas primeiras linhas,
Enfim se aprofundam, se avolumam no vazio
De uma escultura escondida, no escuro do interno;
Somente visível, "de fora", por dois pontos;
Dois pontos-furos: simples pontos
simples furos
E nada mais.

Na canção de Caetano Veloso que "vimos" há pouco, o livro flana entre uma concepção universal, arqueológica e histórica, e uma concepção pessoal, fantástica e poética. Ainda assim, a dimensão pessoal está mais projetada na forma de redação da canção do que no seu objeto de afeto. O livro de Caetano permanece atrelado a personificações animistas dentro de uma elaboração mágica. O livro de Caetano é "o" livro. No poema de Joaquim Cardoso, o livro é concreto e possui sua inserção no tempo presente da poesia. Ele existe, e é algo. Talvez como um atlas, que é um objeto livro que traz pela codificação gráfica a realidade do fato (e daí o seu particular encanto). O livro de Cardoso é *aquele livro* que ele *possui*, e está na prateleira. Ele é apenas "um" livro. Mas a apresentação de ambos é cúmplice da fisicalidade e da espacialidade, mesmo que volátil. Eles permitem o tato e, se pudessem, permitiriam a gustação. Caetano e Cardoso, o primeiro pelas palavras no plural e o segundo pelo singular da imagem espacial, demonstram a imensidão da ternura universal pelo livro.

A partir do prazer sugerido pelo exercício de visualização, podemos separar as possibilidades de intervenção na página em dois grupos, definidos pela maior ou menor proximidade do estímulo visual bidimensional ou do estímulo tátil. A página pode sofrer intervenções gráficas e intervenções plásticas. Naturalmente existe um universo de intervenções intermediárias ou compostas, assim como intervenções exteriores, ambientais e circunstanciais. Faço uma redução, mas é útil como modelo.

As intervenções gráficas mais importantes para o modelo que se tem hoje de um volume estão localizadas no renascimento. Aldo Manuzio, o Velho (ou Aldo Manunzio, ou Aldus Manutius), tipógrafo italiano (1449?-1515), revolucionou a página do livro com os textos elaborados em manchas não retangulares de *Hypnerotomachia Poliphili* (ou *Luta do amor em sonho de Polífilo*, 1499, do monge dominicano Francesco Colonna) e o desenho de caracteres tipográficos com a tipologia usada em *De Aetna* (*Sobre*

o Etna, 1495, do cardeal Pietro Bembo), além de em 1500 ter criado o tipo inclinado que passou a ser chamado *itálico* (gravado para ele pelo ourives Francesco Griffo, daí também a designação *grifo*). Aldo é um expoente da editoração humanista do renascimento, que estabeleceria o princípio da diferenciação formal entre a obra impressa e o manuscrito, ajudando a firmar o conceito de disciplina editorial. Nesse sentido, sua obra é mais importante do que a de Gutenberg, visualmente devedora dos manuscritos medievais (a Bíblia de 42 linhas, 1452-1455, por exemplo).

As pequenas revoluções da página somente teriam um novo grande impulso através de criadores fascinados com os ideais de Mallarmé e seu poema de 1847, *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*. Esse impulso envolveria tanto o projeto gráfico como a literatura, na medida em que propunha novas dimensões de leitura. Mallarmé se colocaria como "ponto-encruzilhada em todo o longo processo de desenvolvimento da linguagem verbal, situando-se também como desafiador dos sistemas tradicionais de ler e da concepção secularmente inamovível do livro" (Roberto Pontual, 1971, p.197).

Octavio Paz considera que *Un coup de dès* é o apogeu da página como espaço literário, ao mesmo tempo que inauguraria outro espaço.

> O poema deixa de ser uma sucessão linear e escapa assim da tirania tipográfica que nos impõem uma visão longitudinal do mundo, como se as imagens e as coisas se apresentassem umas depois das outras e não, como realmente acontece, em momentos simultâneos e em diferentes zonas de um mesmo espaço ou em diferentes espaços. (Paz, 1965, p.43)

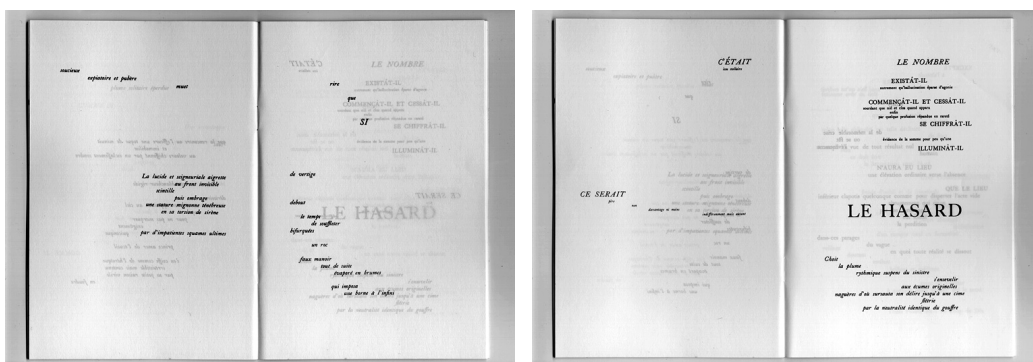
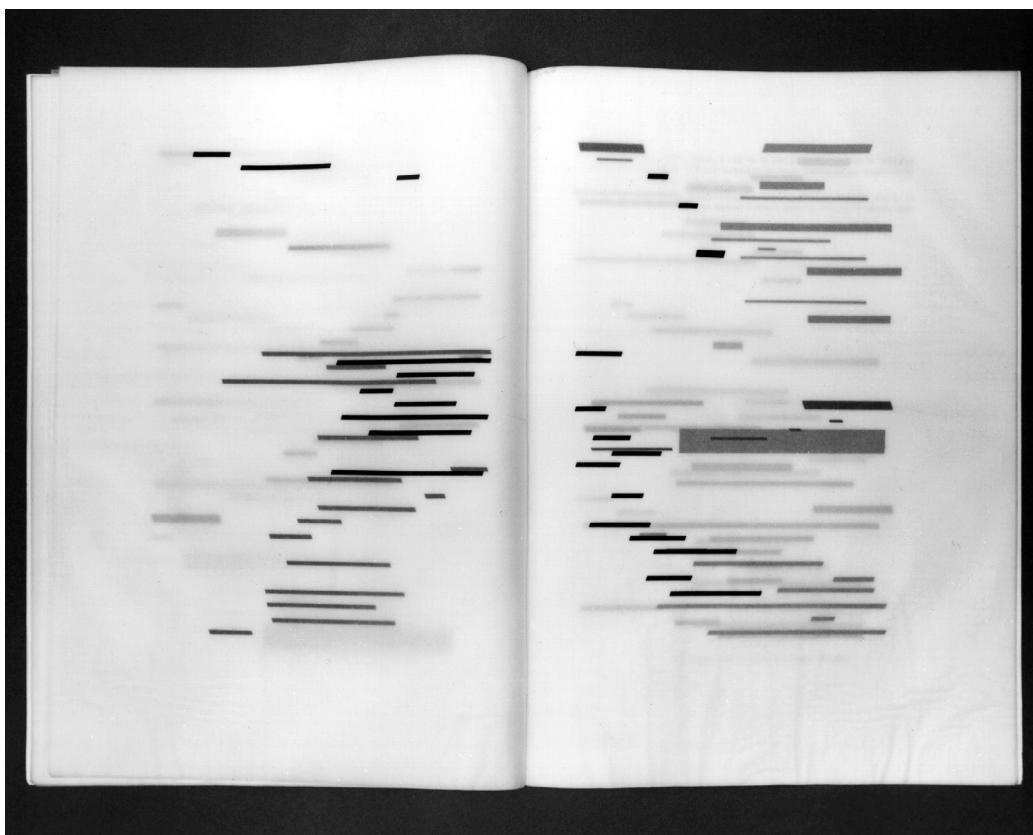
Paz identifica em Mallarmé o legado maior do que a palavra: a abertura do espaço. A página nada mais seria do que "a representação do espaço real de onde se desenvolve a palavra". Entre a página e a escrita se estabeleceria uma relação nova no Ocidente. "O espaço se torna escrita: os brancos que representam o silêncio, e talvez por isso mesmo, dizem algo que não dizem os signos" (p.63).

POLIPHILO QVIVI NARRA, CHE GLI PARVE ANCORA DI DORMIRE, ET ALTRONDE IN SOMNO RITROVARSE IN VNA CONVALLE, LAQVALE NEL FINE ERA SERATA DE VNA MIRABILE CLAVSVRA CVM VNA PORTENTOSA PYRAMIDE, DE ADMIRATIONE DIGNA, ET VNO EXCELSO OBELISCO DE SOPRA. LAQVALE CVM DILIGENTIA ET PIACERE SVBTILMENTE LA CONSIDEROE.

LA SPAVENTEVOLE SILVA, ET CONSTIpato Nemore euaſo, & gli primi altri lochi per el dolce ſomno che ſe hauea per le feſſe & proſternate mébre diffuſo relicti, me ritrouai di nouo in uno piu delectabile ſito aſſai piu che el præcedente. El quale non era de monti horridi, & crepidinoſe rupe intorniato, ne falcato di ſtrumoſi iugi. Ma compoſitamente de grate montagniole di non tropo altecia. Siluoſe di giouani quercioli, di roburi, fraxini & Carpini, & di frondoſi Eſculi, & Ilice, & di teneri Coryli, & di Alni, & di Tilie, & di Opio, & de infructuoſi Oleaſtri, diſpoſiti ſecondo laſpecto de gli arboriferi Colli. Et giu al piano erano grate ſiluule di altri ſiluatici

PRIMVS

EL SEQVENTE triúpho nó meno mirauiglioſo dl primo. Impo che egli hauea le q̃tro uolubile rote tutte, & gli radii, & il meditullo de fuſco achate, di cádide uéule uagaméte uaricato. Ne tale certam̃te geſtoe re Pyrrho cú le noue Muſe & Apolline í medio pulſáte dalla natura ípſſo.
Laxide & la forma del dicto q̃le el primo, ma le tabelle erão di cyaneo Saphyro orientale, atomato de ſcintillule doro, alla magica gratiſſimo, & longo acceptiſſimo a cupidine nella ſiniſtra mano.
Nella tabella dextra mirai exſcalpto una inſigne Matróa che dui oui hauea parturito, in uno cubile regio collocata, di uno mirabile pallacio, Cum obſtetrice ſtupefacte, & multe altre matrone & aſtante Nymphe Degli quali uſciua de uno una flammula, & de laltro ouo due ſpectatiſſime ſtelle.
* *
*

Aldo Manuzio, o Velho, manchas de *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499 (McMurtie, 1982, p.228; Satué, 1993 p.39).

Stéphane Mallarmé,
Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, 1896.
(Páginas reproduzidas em encarte de Campos, Pignatari e Campos, 1991.)

Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1969.
Imagem cedida pelo Museum of Modern Art, Nova York.

Para Paz, uma das melhores análises sobre *Um lance de dados...* seria o ensaio de Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, 1959. Nele Blanchot ressalta as entidades manipuladas pelo poema. Como o entendimento do espaço:

> Está aqui, sabemos, a grande inovação de que se orgulhava Mallarmé. Pela primeira vez o espaço interior do pensamento e da linguagem é representado de uma maneira palpável. A "distância... que mentalmente separa os grupos de palavras ou as palavras entre si" está visível tipograficamente, assim como a importância de certos termos, sua força de afirmação, a aceleração de suas ligações, sua concentração, sua distribuição, enfim a reprodução, por intermédio das palavras e de seus ritmos, do objeto que ambos designam.

Ou a consciência do tempo:

> O tempo da obra não é tomado por empréstimo ao nosso, objetivo ou subjetivo. Formado por ela, pertence à obra em si, que é a menos imóvel possível de se conceber. E dizer o tempo, como se nos referíssemos apenas a uma maneira de durar, é desconhecer o enigma essencial deste livro e sua inexaurível força de atração.

E a leitura como uma operação:

> A obra literária ali está em suspenso entre sua presença visível e sua presença lisível: partitura ou quadro que se precisa ler e poema que se deve ver e, graças a esta alternância oscilante, buscando enriquecer a leitura analítica pela visão global e simultânea, enriquecer também a visão estática pelo dinamismo do jogo de movimentos, buscando enfim se estabelecer no ponto de interseção onde captar é ver e ler, mas também se estabelecendo no ponto onde, não se tendo processado a ligação, o poema ocupa apenas o vazio central que representa o porvir de exceção. (Blanchot, 27 ago. 1960, p.7)

A intervenção na página através da conformação do texto na sua relação com o espaço branco é a mais evidente solução de continuidade com a revolução gráfica e poética de Stéphane Mallarmé. Prossegue com o construtivismo eslavo, por um lado, com os futuristas e dadas, por outro, continuando até o letrismo e as diversas manifestações de poesia visual. Eugen Gomringer lembrou que "a escrita é linguagem visível" e que a poesia visual (em que os mal-entendidos são frequentes) não é exclusivamente visual (Kostelanetz, 1979, p.153-154). Na prática, a influência do branco gráfico no mundo da literatura foi efetivada através da poesia visual e concreta. Isso propiciou toda uma vertente de criações de dois mundos, das letras e das artes. Ao organizar uma mostra internacional de poesia em São Paulo, Philadelpho Menezes utilizou um esquema que separa as obras em três grupos: 1) poemas em que a visualidade está na forma gráfica da palavra (grupo que inclui o poema concreto, entre outros); 2) poemas em que a visualidade está em formas gráficas alheias à palavra (com boa difusão, graças à *poesia visiva* italiana); e 3) poemas em que a visualidade está em formas gráficas integradas à palavra (Menezes, p.39 e seguintes). O produto desses movimentos teve boa divulgação por ser reproduzível em veículos alternativos, como em suplementos literários de periódicos, em cartazes e cartazetes, em prospectos, na arte postal, depois somando aos meios gráficos os eletrônicos, como o videotexto e a vídeo-arte. Mas sobretudo pela possibilidade de utilização em suporte impresso é que o poema visual dá sua parcela de contribuição ao desenvolvimento da arte em livro. Às vezes

mal acomodado no códice convencional, o poema visual se queria apresentado em páginas soltas, ou em construções de montar, ou em objetos lúdicos. O livro de artista vem, nesse momento, ser o corpo que transporta a adição ou a interação do signo verbal com outros códigos agregados.

Esse é o centro geográfico "oficial" entre a arte e a literatura. Para o livro de artista brasileiro é um momento de afirmação, pois dele partiram nossas maiores contribuições para o gênero. Especialmente a poesia concreta, instrumentalizada pela arte concreta e pelos movimentos europeus do início do século (anos 10 e 20), iria possibilitar a participação do País em muitos grandes e pequenos eventos internacionais. Menezes lembra que a poesia concreta é a última experimentação visual "centrada na predominância da palavra sobre os outros códigos", sendo caracterizada "pelo tom agonístico, provocativo e polêmico, pelos princípios programáticos exibidos em mostras e manifestações, pela utopia da renovação pela estética que se funde todo o tempo com uma índole totalitária, pelo teor otimista e messiânico de certas posturas" (p.40-41).

Augusto de Campos, *Poetamenos*, 1973.

Para Moacy Cirne (1975, p.34 e 35), o livro retomaria "o questionar levado a cabo por certas vanguardas culturais", e nessa retomada, caberia ao poeta experimental ter as condições necessárias para o aporte ao livro pelo seu conhecimento das práticas semiológicas.

> Desde os inícios da poesia concreta os dois pólos (vanguarda – objeto/livro) interpenetram-se, e ao se interpenetrarem dirigem-se com maior possibilidade de eficácia para os questionamentos e as transgressões que levam o experimentalismo estético à aproximação da ciência, sem que esse fato (de ordem cultural) caia no abstrato ou no metafísico.

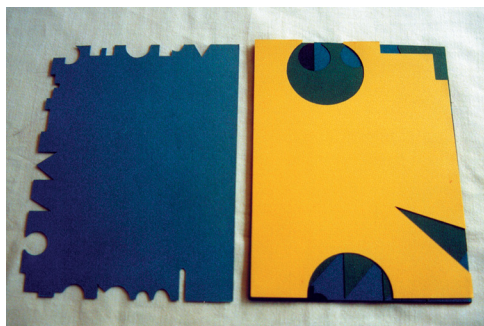
A poesia visual, por outro lado, foi uma experimentação da visualidade para fora do texto, a partir de confrontos semânticos entre palavra e imagem, intervindo no mundo da comunicação de massa. Dentre os caminhos que tomou está o do poema-processo brasileiro, lançado em 1967 e de curta duração, rompido inclusive com a poesia concreta, valorizando ao extremo o aspecto visual como elemento primordial da obra. Philadelpho Menezes chama de esquálidos os poemas-processo mais ortodoxos, "que nos anos 60 procuraram não apenas criar a poesia sem palavra mas, principalmente, a poesia sem a natureza da palavra, ou seja, sem o aspecto simbólico, conceitual, semântico que toda comunicação

poética contém, ainda que alterado pela sua iconização relativa" (p.47). Entre seus representantes estavam Wlademir Dias Pino, Moacy Cirne e Álvaro de Sá. Neide Dias de Sá prossegue utilizando seus livros-poema em intercâmbio com sua pintura geométrica. Também para ela (em conversa informal), *A ave*, 1956, de Dias Pino, é o primeiro livro-objeto entendido como tal do Brasil. Seu caráter precursor também foi apontado por Annateresa Fabris (1988).

Alvaro de Sá,
Alfaberto, 1966 (segunda versão).

> *A ave* inova em vários níveis. A estrutura física do livro é parte integrante do poema, pois ele só existe a partir da manipulação criadora do fruidor, que determina o ritmo da leitura, suas possibilidades de decodificação, as relações espaciais entre página e página, a separação, desejada pelo autor, entre a escrita e a leitura. A fusão de gráficos, palavras, transparências, perfurações cria um código espacial, no qual as informações se superpõem e se particularizam num jogo de remissões que multiplica os significados verbais e visuais, que transforma o poema numa estrutura perceptiva constantemente ressemantizada, numa "armadilha visual", que obedece a uma lógica interna, autorreferencial.

A reexperimentação internacional e a experimentação brasileira intensa nos anos 50 e 60 das unidades fonéticas ou verbais, e sua resultante tendência à visualidade, acabaram por receber mais atenção do escopo da literatura. Os estudos em artes mantiveram sua reticência, voluntária ou involuntariamente concordando com os latifúndios culturais e de pesquisa. A produção intelectual foi quase sempre periférica, e ainda hoje percebo muxoxos em relação a ela. Como há alguns anos, quando pedi a intermediação de um ex-diretor da editora onde trabalho para um empréstimo da *Caixa preta* (de Augusto de Campos e Julio Plaza), propriedade de um professor local de literatura. Com sua ironia característica e bom humor ele telefonou ao professor perguntando se ele possuía "aqueles livros de criança, que saltam molinhas e cobrinhas de dentro". Na época eu me senti incompreendido. Hoje acho engraçado.

Como etapa da instauração do livro de artista em geral e do livro-objeto em particular, a poesia visual é particularmente significativa, na medida em que, de

dentro de sua própria experimentação, dirige a contemplação da unidade celular da palavra para a "inteiridade" do corpo do objeto gráfico. Um pouco disso pode ser depreendido de um prefácio de Paul Zelevansky, intitulado "Why is this book different from all other books?" (Kostelanetz, 1979, p.162-163).

Neide Dias de Sá,
capas-caixas de "livros poemas" de 1985.

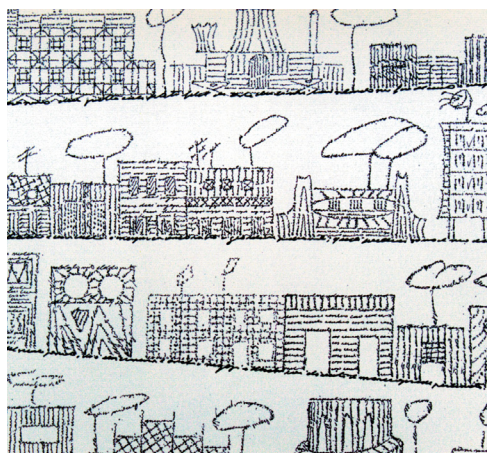
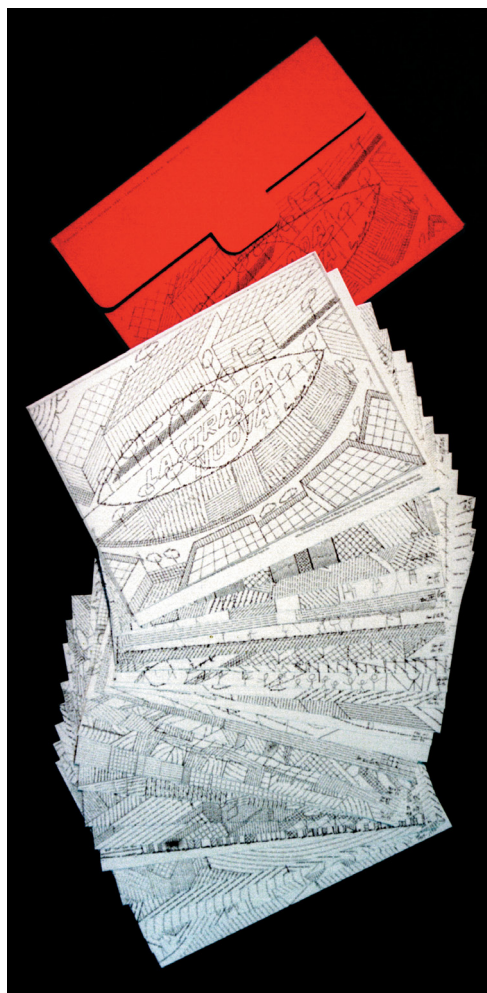
> Nós pedimos que você aceite as margens da página como você aceita o proscênio que contém a peça. Ambos são lugares de ação, naves da história, e o tempo passa dentro de seu próprio compasso. É importante lembrar que nós podemos passar livremente dentro ou fora do espaço, já que a separação é porosa entre nós [...] Não é uma maravilha que possamos construir ou destruir tais fronteiras livremente? [...] O espaço acima do livro contém encantamento e exílio. [...] Onde tudo é visível, tudo é manifesto, tudo é simultâneo no pensamento. Palavras estão dentro das imagens, imagens estão dentro das palavras, e ambas falam umas das outras simultaneamente e à parte. Do intercâmbio vêm o veículo e a forma: a tela de projeção, o piso de reflexão, a superfície, a página.

Alvaro de Sá, *Poemics*, 1991.

A escrita tipográfica (construída com caracteres mecânicos) pôde, de fato, abandonar a monotonia marcial da página impressa convencional e somar-se às diversas vanguardas artísticas. Isso era natural, já que a tecnologia o permitiu. Como também permitiria a reprodução renovada da caligrafia manual por processos outros que a autografia litográfica. Se os primeiros caracteres impressos buscavam a subserviente reprodução do traço dos copistas, as modernas técnicas fotomecânicas, eletrostáticas e digitais passam a permitir ao artista a reprodução exata de sua escritura sem a necessidade de um grande esforço artesanal. Isso possibilita a exposição de um novo conjunto de vestígios do trabalho motor da mão. Dá-se uma outra maneira da escrita tangenciar a simples função verbal e se intrometer no corpo físico da página, unindo as mais arcaicas tradições ao comentário filosófico do gesto. Não apenas com seus percursos e voltas, fazendo o elogio da ação de escrever, mas propiciando o confronto

da memória muscular da escritura com o questionamento lírico de seu valor.

A palavra escrita na obra de Enzo Miglietta é ao mesmo tempo o registro de uma operação metódica e o vestígio de um esvaziamento, de uma purgação. Palavra após palavra, linha após linha, Miglietta (que se assina "Em") traça caminhos escritos que se sucedem lado a lado ou entrecruzando-se, preenchendo espaços geométricos escrupulosamente construídos, ou criando paisagens e perspectivas, novos mundos paralelos habitados por seres e objetos caligráficos. O artista tem sua escritura presente na poesia visual e na arte postal da Itália, onde, desde 1971, mantém o Laboratorio di Poesia di Novoli (antes disso, entre 1945 e 1970, predominavam as experiências verbais). Seus manuscritos verbo-visuais se concentram principalmente no período de 1983 a 1994, geralmente superfícies planas grafadas com nanquim. São folhas, lâminas ou pranchas individuais (*tavole pittografiche*) ou que formam livros. Nelas a escritura é um material visual e corpóreo, considerado o resultado de uma obra em progresso. Nos seus trabalhos recentes, suas "palavras em liberdade" passam a ocupar a superfície de objetos descartados. Numa correspondência, Miglietta interrompe o seu italiano para nos assegurar, em inglês enfático, sobre seus últimos manuscritos sobre refugos: "Lixo??? Não!!!" Em sua obra, a própria palavra, como os objetos reais, tem sua permanência assegurada como valor artístico. Em texto avulso de 1999 ele esclarece.

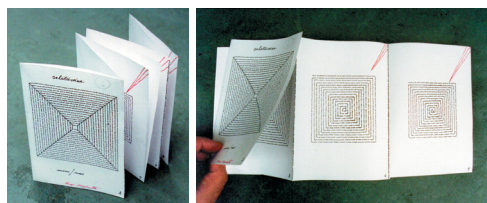
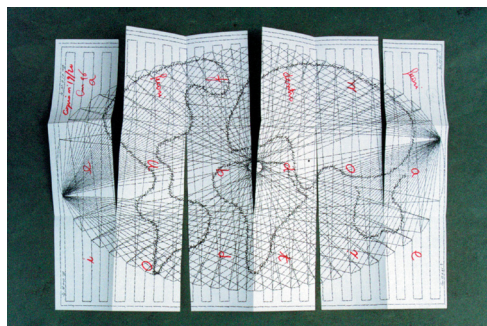
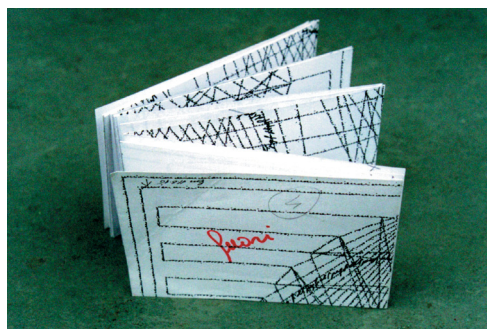
> Não é escrever, nem é fazer Arte, usar as letras do alfabeto e os objetos refugados para fazer um mínimo com eles; mas é

Enzo Miglietta,
La strada nuova, 1994, com detalhe.
Verso das folhas com texto manuscrito de 1969.

> fazê-los novamente funcionar sozinhos para si, dar-lhes mais uma vez um crédito. Mas interessar-se ainda por esses restos alfabéticos e de vida, realidade e virtualidade do mundo-homem... é possível? (p.5)

Em texto para o álbum de Miglietta, *La strada nuova*, 1994, Gino Pisanó fala dos trabalhos bidimensionais dos artista:

> Miglietta opõe ao conceito a sua metástase: o signo. A poesia é puro registro de impressões sensoriais. A página, *tabula rasa* que veicula a consciência do poeta bombardeada por uma metralha de fenômenos que nenhuma metafísica reduz à unidade. O mundo é emaranhado.

As palavras podem ser lidas, sim, mas nem sempre. Existe um progressivo desaparecimento, um abandono de seu valor semântico em favor do valor emocional da própria motricidade. Tem-se uma redução da escrita como a entendemos usualmente. As milhares de vinhetas recobrem a superfície construindo e organizando uma planimetria apaixonada. Miglietta tem a consciência existencial da circunstância de ser um cidadão artista e poeta, e com ela traça a responsabilidade estética e moral agregada ao seu trabalho.

O livro é um corpo que contém alma. E a essa dualidade corresponde uma ação reveladora, a leitura. Se o livro pouco se modificou em sua história, a leitura, por outro lado, continua em exercício mais acelerado, prosseguindo pelo jogo da alternância ou simultaneidade da compreensão analítico-discursiva (entendimento por decodificação analítica) e da compreensão sintético-ideográfica (entendimento perceptivo). Ou seja, para o primeiro caso estamos na presença da página histórica: a página calada, muda,

Enzo Miglietta, *Solitudine*, 1996.

Enzo Miglietta, *Fuori*, 1996.

Enzo Miglietta,
Testo colonna - La perdita della parola 11, 1999
(fotos cedidas pelo artista).

que não passa de suporte para sinais gráficos convencionados. No segundo caso, a página tem a sua própria prolixidade, ela tem voz própria. Uma versão literária a esse entendimento foi dada por Ferreira Gullar ao definir o termo livro-poema.

> Chamo de livro-poema (ou poema livro) à tentativa de usar a página (o livro) como um elemento interior ao poema. [...] Na verdade, segundo cremos, a palavra, com seu peso, obriga a página a vencer o limite tátil, submerge-a na dimensão temporal da linguagem. A página é pausa, duração, silêncio. Um silêncio verbal. Cortando-a, justapondo-a, procuro tornar audível o lado mudo da linguagem, o seu avesso. (Citado por Pontual, 1971, p.33-34)

Ferreira Gullar, *O formigueiro*, 1991.

Em 1991, Gullar conseguiu enfim publicar *O formigueiro*, seu livro-poema escrito em 1955 e que até então permanecia inédito. Algumas páginas foram apresentadas na Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956, em São Paulo, e em 1957, no Rio de Janeiro. Inicialmente com a palavra "a formiga", o livro prossegue pelo uso da sequencialidade desenvolvida pela desintegração do vocábulo, e pela relação entre letras, palavras e frases de um novo núcleo verbal com o espaço da página e o ato de folhear. A arte-final e a capa também são dele, o que integra o trabalho. Gullar acredita que sua obra resgata a simplicidade do discurso poético, "em que pese a pretensão vanguardista daqueles anos e os maus resultados que esse tipo de poesia obteve". Ainda na apresentação do livro, Gullar afirma que teria "tentado uma transfiguração do objeto verbal". Para ele, em *O formigueiro* "a ordem gráfica usual é violentada".

Para Roberto Pontual, a busca de um novo livro é fruto da disposição para uma nova leitura. E entre os títulos que destaca está *Flicts*, de Ziraldo, para ele um livro--poema em que "cor e palavra se desdobravam unidas e mutuamente significantes" (p.37-38). Mas para Pontual, "salvo alguns exemplos de ruptura, mais ou menos drásticas, que a contemporaneidade vai se encarregando de diversificar, o livro permanece hoje fundamentalmente o mesmo". Sim e não. O que não permaneceria o mesmo seria o espectro do livro de artista, ampliado por experiências matéricas mais agressivas e

posturas mais distantes da poesia, além de se constituir conceitualmente a partir dos anos 70, no interesse de constituir uma identidade isolada da do livro-objeto.

Nesses termos, Alvaro de Sá propôs as diferenças entre poesia-livro, poema-livro e livro-poema. O último teria uma idealização mais próxima do livro-objeto.

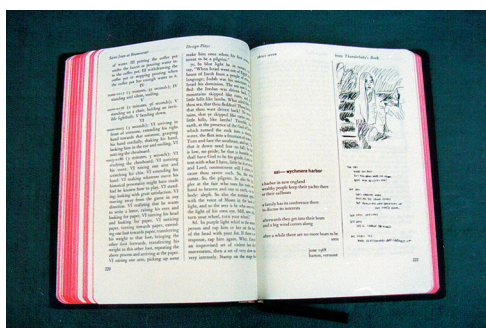
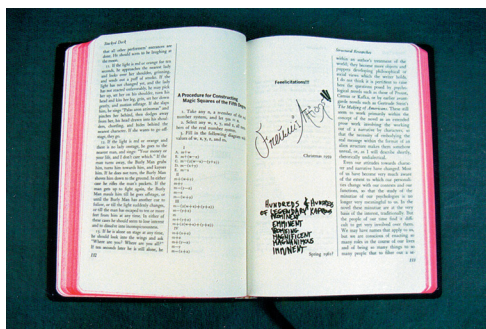
> O que caracteriza o livro-poema é a fisicalidade do papel como parte integrante do poema, apresentando-se como um corpo físico, de tal maneira que o poema só existe porque existe o objeto (livro). A intenção do livro-poema não é a produção de um objeto acabado, mas, através de sua lógica interna, formar o poema durante o uso do livro, que funciona como um canal que, no seu manuseio, "limpa" a leitura fornecendo a informação, possibilitando assim um novo explorar em nível já de "escrita" sobre o livro "limpo": recuperação criativa dos dados informativos (versão). [...] O livro-poema não pode perder a característica de livro para ser filme ou cartaz. As propriedades físicas do material impedem esta transposição. (Sá, 1971, p.40 e 41)

Sá destaca a função fundadora de *A ave*, de Wlademir Dias Pino.

Mimese formal e funcional do corpo e da leitura

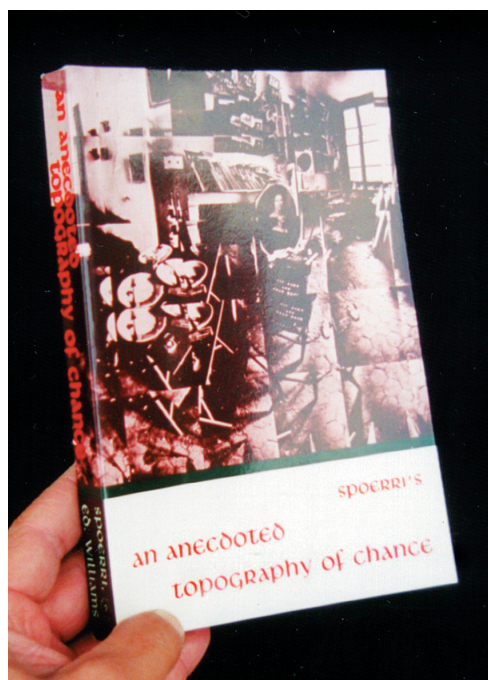
Ficaria mais fácil para todos considerar o livro de artista no sentido estrito como um gênero literário, como um romance policial, uma peça teatral ou um livro infantil. Ou uma classificação por assunto, como um exemplar de autoajuda, um livro de receitas ou um atlas. Do segundo grupo ele de fato pode participar, desde que não ultrapasse os parâmetros mais ou menos consolidados: códice, caderno, bloco, carta e seus assemelhados. Será um produto e estará apto a receber um número internacional de referência (ISBN, International Standard Book Number). Os livros de artista recentes (às vezes mesmo os mais irreverentes) têm o seu número e código de barras impresso na contracapa ou em etiquetas adesivas. Isso agiliza a estocagem interna, a venda e a distribuição internacional. Afinal quem não quer vender?

O livro de artista não causa estranhamento apenas por parecer diferente. Ele também se expressa pelo parecer semelhante. É a mimese como ferramenta para o comentário irônico, para o humor, para o drama, para o rigor conceitual ou simplesmente para facilitar a portabilidade. Ela de fato já existia nos seus primórdios, mas interna a eles. Acontecia na relação de tradução entre texto e imagem no livro de pintor e no livro ilustrado. O primeiro, já vimos, era sofisticado e de baixa tiragem, dominado pela atmosfera requintada do artista, enquanto o segundo era um volume modesto, de maior circulação e dependente dos meios mecânicos de reprodução (Hubert, 1988, p.20). Em muitos momentos essas características se confundiram, como resultado dos perfis de consumo, da evolução tecnológica e do crescimento da inserção intelectual do artista no mercado de bens simbólicos. A mimese se transferirá da reprodução contida na página para a própria página em si. E, por decorrência, o volume.

Nada mais natural que um livro pareça livro. Isso pode, entretanto, passar a ser o próprio assunto, bem como um propósito. Conservar o formato códice, não como estratégia de preservação, mas como estratégia de linguagem, agrega um valor cenográfico ao volume. Nesta metade do século, vivemos num momento em que as relações entre os veículos (ou entre as formas de expressão) são mútuas, ou simultâneas, ou alternadas, mas sempre relativas umas às outras. Mas de um modo geometricamente mais intenso do que na primeira metade. A essa integração de meios foi dado o nome "intermídia", denominação cunhada nos anos 60 pelo inglês Dick Higgins (1938-1998), artista experimental co-fundador do grupo Fluxus e criador de Something Else Press, uma das mais importantes casas publicadoras de obras alternativas. Para alguns, a influência da presença de Higgins na arte deste século deve ser estudada contextualizadamente e em paralelo com Marcel Duchamp e John Cage.[32] O conceito de intermídia está desenvolvido em seu livro *Foew&ombwhnw: a grammar of the mind and a phenomenology of love and a science of the arts as seem by a stalker of the wild mushroom*, 1969, mais ou menos "uma gramática da mente e uma fenomenologia do amor e uma ciência das artes como vista por um acossador do cogumelo selvagem" (note a dificuldade em traduzir *stalker* adequadamente). Além de reproduzir o artigo publicado antes em 1966, ele é formado pela reunião de escritos, comentários, poemas visuais, propostas para encenações, roteiros para *performances*, desenhos, caligrafias e algumas reproduções de fotos ou documentos (há inclusive uma tradução de poema de Pedro Xisto). O material escrito é diagramado em duas colunas

Dick Higgins,
*Foew&ombwhnw:
a grammar of the mind and a phenomenology
of love and a science of the arts as seem by a stalker
of the wild mushroom*, 1969.

[32] A esse respeito, ver a edição de *Umbrella* de dezembro de 1998, em homenagem a Higgins.

paralelas independentes, separadas por um fio. Um texto que inicie na coluna da esquerda de uma página par, continuará na coluna da esquerda da página par seguinte. Desse modo, o livro aberto apresenta quatro dinâmicas (ou movimentos) de leitura diferentes, lado a lado, no decorrer de suas 320 páginas. Isso pode sugerir que ele seja lido quatro vezes. É impresso em papel de baixa espessura, com as bordas tingidas de vermelho rosado. A capa dura é revestida de falso couro negro. As folhas de guarda também são negras, assim como é negra a fita marcadora de páginas. Os textos e os símbolos da capa são dourados. O livro se apresenta, assim, como uma pequena bíblia, dessas comuns nas gavetas dos quartos de hotéis norte-americanos. É arriscado afirmar que isso tenha a dimensão do sacrilégio, sem que se tenha sido testemunha do momento e da maneira de sua inserção no mercado. Mas é razoável acreditarmos na ironia de paródia presente na sua concepção cosmopolita, dentro de um contexto que incluía de jovens indo para o Vietnã até o movimento *hippie*. Note-se o símbolo do *Yin* e *Yang* na contracapa, onde poderia estar um símbolo cristão. Quanto ao título, parece ser composto pelas iniciais do primeiro título que ele deveria ter, *Freaked out electronic wizards & other marvelous bartenders who have no wings*, um título que teria vindo a ele. Talvez possa ser traduzido por "Mágicos eletrônicos ligados & outros *barmen* maravilhosos que não têm asas". Segundo o seu prefácio, espera-se que a obra "ajude a converter a cena cultural da histeria e frigidez dos anos 50 e 60 para o que poderão ser os serenos anos 70"(!).

Entre outros títulos antes desse, Something Else havia editado outro livro que não era exatamente o que parecia. Foi a edição em língua inglesa de *Topographie anecdotée du hasard*, de Daniel Spoerri, um pequeno catálogo publicado em 1962 por Editions Galerie Lawrence, Paris (esta edição original era em francês e inteiramente sem imagens). *An anecdoted topography of chance* ("versão reanedotizada"), 1966, teve a colaboração de Robert Filliou, tradução de Emmett Williams e cem ilustrações "reflexivas" de Roland Topor. Uma anedota não diz respeito apenas a um relato engraçado, mas também a um fato curioso ligado à experiência real. O livro tem uma impressão tipográfica muito antiquada, parecendo as velhas seletas de textos escolares, ou livros de receitas anteriores ao uso da cor, ou ainda a glossários populares que reuniam algum conhecimento mundano como ciência. Ele tem um formato banal, industrial, pequeno

Daniel Spoerri,
An anecdoted topography of chance,
1966.

(20,4 x 13,7cm),[33] com 240 páginas.[34] *An anecdoted...* é um bom exemplo da passagem para livro do projeto criativo de Spoerri, a anatomia do momento pela fixação de objetos cotidianos em desordem (ou ordem orgânica) sobre uma superfície, como a mumificação em reverso de um sítio arqueológico urbano. A fixação comentada é de 17 de outubro de 1961, às 15 horas e 47 minutos. Na introdução (p.XV), ele apresenta a proposta.

> No meu quarto, número 13 do quinto andar do Hotel Carcassonne, na Rua Mouffetard, 24, à direita da porta de entrada, entre o fogão e a pia, está uma mesa que Vera um dia pintou de azul para me surpreender. Eu me coloquei a caminho aqui para ver o que os objetos numa seção dessa mesa [...] poderiam me sugerir, o que eles poderiam espontaneamente despertar em mim ao descrevê-los: o modo em que Sherlock Holmes, iniciando de um único objeto, poderia resolver um crime; ou em que historiadores, após séculos, foram capazes de reconstituir toda uma época da mais famosa fixação da história, Pompeia.

Suas fixações de sobras humanas foram inspiradas nas latas de lixo de Arman, vistas pela primeira vez dois anos antes (segundo nota da página 106). No início do livro há um desenho em diagrama mostrando os 101 objetos aos quais correspondem os 101 artigos adiante. Cada artigo tem normalmente uma pequena coluna de texto, muitas vezes com apenas uma frase. Ao lado, há uma pequena ilustração em bico-de-pena do objeto.

> [34 (continuação)]
>
> **(d) Invólucro plástico branco**
>
> para uma bateria de gravador. Eu comprei o gravador enquanto eu estava em Amsterdã (veja nº 25, nota ***) durante a exibição “Arte em Movimento”; as baterias foram esgotadas e substituídas logo depois em Estocolmo, onde Pontus Hulten, diretor do Moderna Museet, montou a mesma exposição. Eu cochilei com o gravador funcionando, e acabei com as baterias durante a noite.** (p.75)

Seguem-se as notas adicionais, muitas, do autor, e as notas do tradutor, também muitas, além de informações diversas, reproduções de diálogos gravados, remissões, etc., traçando um histórico do objeto.

---

[33] O uso da guilhotina em uma gráfica mais antiquada depende muito da atenção de um operador que, por ser humano, pode errar por descuido durante o procedimento ou por causa do próprio desgaste do equipamento e do tipo de livro que está sendo refilado. Mundialmente predominam os formatos 21x14 e 23x16, com pequenas alterações para mais ou para menos (atenção: gráficos costumam designar as dimensões em ordem inversa, primeiro a largura e depois a altura). Por esse motivo, alguns formatos citados poderão diferir do registrado na bibliografia consultada. Em Moeglin-Delcroix, 1997, p.130, por exemplo, o livro de Spoerri tem 20 x 13,5cm. E no catálogo de 1986 de Printed Matter, tem 20 x 14 cm.

[34] O livro possui uma parte pré-textual, paginada com números romanos até XVIII, além de duas páginas impressas não numeradas antes do corpo principal do miolo. Além disso, ele possui seis páginas em branco no final. A última página impressa é a de número 214. Uma referência bibliográfica ligeira, mas não incorreta, informaria que ele tem 214 páginas, o que não é verdadeiro. Pouco importa para esta pesquisa se a obra tem páginas em branco, sem texto, que não participem de seu substrato de leitura. O livro é considerado como corpo físico no todo. O que existe, existe. É um livro com sete cadernos de 32 páginas e um meio-caderno com 16, totalizando 240, em capa dura ou brochura.

Nota Adicional do Autor

*** A propósito de museus e exposições: passando um dia com Robert Filliou na Rue des Rosiers, onde ele viveu depois de sua expulsão da Dinamarca, e que é a rua principal do bairro judeu em Paris, nós vimos numa loja cerca de vinte galinhas numa parede de gaiolas. (Nesse quarteirão as aves domésticas são mantidas vivas até serem mortas de acordo com o ritual kosher.) À medida que nos aventurávamos no interior, sem querer provocamos uma disputa entre um velho que estava sentado numa cadeira e uma mal-humorada velhinha, que depenava uma galinha. Ele queria que entrássemos, mas ela nos avisou que sua loja não era um museu. Ele assegurou a ela que nós não iríamos comer suas galinhas, mas ela repetia sem parar: "Não tem nenhum museu aqui, isso não é um museu". Enfim levados para fora, mas chateados, Filliou ressaltou que o incidente valia uma notação na *Topografia*, porque certamente foi na loja "Nadia's Frangos Vivos, Estritamente Kosher" que o ovo de Brancusi no Moderna Museet de Estocolmo foi chocado. *Nota do tradutor 3.*

Nota do Tradutor 3

Mais sobre o assunto de Museus: Allan Kaprow escreveu em sua introdução a [...]

E a nota prossegue ainda mais extensa do que a anterior. Tudo em função de um simples invólucro plástico. A sua leitura pressupõe um jogo de ir e vir até o diagrama inicial, reproduzindo a mesa em uma maquete mental, ao mesmo tempo em que, de nota em nota, estabelece-se um rigor estritamente narrativo-descritivo. O todo dessas relações, juntamente com a sua proposta, fazem do livro de Spoerri uma obra contemporânea de artes visuais, apesar da ferramenta literária (e até por causa dela). Como no citado livro de Higgins, aqui também podem ser localizadas muitas informações sobre aquele momento artístico.

Daniel Spoerri
An Anecdoted Topography of Chance
(Re-Anecdoted Version)
Done with the help of his very dear friend
Robert Filliou
and
Translated from the French,
and further anecdoted
at random by their very dear friend
Emmett Williams
With One Hundred
Reflective Illustrations by
Topor

1966
Something Else Press, Inc.
New York Cologne Paris

9
Half-liter bottle of milk
sealed, labeled "conditioned pasteurized† milk." (Subsequent note: as usual, I forgot to drink the milk, and had to throw it out later because it was completely curdled.)

AUTHOR'S ORIGINAL NOTE
† Excerpt from brochure accompanying the milk:
"Milk—your ally / PASTEUR and our daily milk / It was a Frenchman who made possible the rational exploitation of this national wealth. A Frenchman, a scientist, PASTEUR, the father of modern hygiene and inventor of pasteurization. This process consists of heating the milk at exactly 145 degrees FAHRENHEIT for thirty minutes in order to eliminate all the microbes and bacteria, without removing any of the vitamins, then cooling it rapidly to below 50 degrees before putting it into bottles sterilized at 230 degrees in which it keeps perfectly. PASTEUR carried out this operation for the first time in a garret of the École Normale which served as a laboratory for this outstanding researcher."

—22—

10
Burnt match
undoubtedly from the box of matches described in No. 7. It is probably the very match used in place of the match in No. 7a. In any case, both could have been used for it because the stove doesn't work well. *Tr. Note 1.*

TRANSLATOR'S NOTE 1
Subsequently replaced by a two-burner butane stove.

—23—

20
Pretty glass jar
of sweet basil†,††,††† bought at Konsum Bolaget in Stockholm two days after the opening of the MAT†††† (multiplication of transformable art) exhibition there (Nos. 34e and 42), in the Vallingatan 42 Gallery which, by chance, belongs to the Konsum Bolaget chain. It was through the intermediation of PER OLOF ULTVEDT, who was at that time artistic adviser to the gallery, that I organized this exhibition comprising multiplied works of AGAM, ALBERS, BURY, DUCHAMP, MALINA, MARI, MUNARI, MAN RAY, ROT, SOTO, TINGUELY and VASARELY. *Tr. Note 1.* At the same time I bought two other jars in the same format, the first of cel-

—38—

PRETTY GLASS JAR / 20
ery salt (No. 15) which belongs to the snare-picture called "Flat-Iron" (the iron keeps falling off, I don't know for what reason: on the subject of glue see Nos. 16, 18 and 52), the second of Old Hickory Smoked Salt, to be found on the snare-picture "KICHKA'S Breakfast" bearing, pasted underneath, the notice: "Do not touch, reserved for KICHKA" because she is very fond of it. *Tr. Note 2.*

AUTHOR'S ORIGINAL NOTE
† "Kockens Basilikum används till: Tomaträtter, gula ärter, grönsaksoppor och fiskrätter, sallader, Kockens AB Stockholm."

AUTHOR'S ADDITIONAL NOTE
†† Many persons read and reread the proofs of the first edition of the topography, yet one error slipped through: basil was misspelled "basilique" in French, instead of "basilic." The father of FRANÇOIS DUFRÊNE called my attention to the error, and to the triple signification of the sound in French: the herb, the mythological monster and the building.

AUTHOR'S ORIGINAL NOTE
†††† Introduction to the catalogue:
"Edition MAT is the first attempt to multiply art outside the classical processes of reproduction (lithography, bronze casting, tapestry, etc.).
"For each work we have sought the means of multiplication it deserves. To this end, the idea inherent in the work must express itself without "personal handwriting," which would permit only reproduction and not multiplication.

—39—

Daniel Spoerri,
An anecdoted topography of chance, 1966.

Estabelece-se a primeira função de um livro: guardar conhecimento, ou uma verdade. E isso acontecendo em objetos artísticos de vanguarda, paradoxalmente em formas de apresentação travestidas.

O mimetismo extremado com a forma códice e com os gêneros bibliográficos que dependem dela é, de fato, mais versátil do que aparenta. Entretanto, a presença conceitual da arte dentro dos limites dessa forma implica duas situações diferenciadas. Primeiro, tão rápido quanto o artista entrou na categoria do livro de artista, ele pode atravessá-la totalmente e cair em gêneros simplesmente literários, ensaísticos ou ficcionais. E segundo, a tolerância excessiva ou a defesa insistente da arte conceitual podem permitir a entrada em exposições de arte (e, portanto, legitimação) de livros que não são obras de arte. A exposição Artist/Author: Contemporary Artists' Books parece ter sido uma das maiores dentre as mais recentes. Itinerante pelos Estados Unidos, ela cumpriu calendário de fevereiro de 1998 até dezembro de 1999, em seis Estados. O livro (e catálogo) publicado para acompanhá-la é indispensável para a compreensão do momento internacional do livro de artista estrito. A coordenação dos trabalhos (eventos, livro, etc.) foi de Cornelia Lauf, historiadora de arte e editora na Bélgica, e de Clive Phillpot, que, em tese, estaria aposentado. Brad Freeman, em reportagem para *JAB* 11 (1999, p.25), destaca como um dos muitos méritos da exposição a disponibilidade da maioria dos volumes para exame pelo público. Para isso, cada participante enviou dez exemplares das obras. Entretanto, ele nota a existência de alguns desequilíbrios, como o próprio catálogo demonstra, definindo como sendo "uma corrida de montanha-russa do maravilhoso ao medonho". Destaca as contribuições de Phillpot, mas expõe um certo grau de discordância com ele quanto ao início de uma história dos livros de artista e a quase impertinente insistência no livro de baixo preço. Critica duramente algumas opiniões de Cornelia Lauf, especialmente sua apropriação de conceitos para qualificar o próprio catálogo da mostra como um livro de artista. E, por fim (p.29), afirma que são "tantos os livros em exibição que não são realmente livros de artista, que eu duvido da legitimidade e sinceridade da política curatorial". Examinando-se mesmo que rapidamente o acervo exposto, a primeira sensação é de que existem muitos episódios de aproximação entre a arte, o projeto gráfico e a editoração, às vezes inclusive com apropriação de recursos da publicidade, não de forma crítica, mas de apresentação gráfica. Mas se por um lado não se pode negar que isso determina uma tendência, por outro penso que nem todo o material exposto é livro de artista. Falo de um caso específico, *Remote control*.

Barbara Kruger,
Remote control: power, cultures, and the world of appearances, 1993.

Remote control: power, cultures, and the world of appearances, 1993, de Barbara Kruger, é um livro convencional,

com uma edição em brochura em 1994, com 256 páginas. A capa é em duas impressões de preto e vermelho, elaborada por Kruger dentro de seu estilo característico. O corpo do texto é formado por uma antologia de 64 pequenos artigos e resenhas sobre televisão e cinema, principalmente, de *Miami Vice* a *Memórias do Cárcere*. Alguns textos são inéditos, mas a maioria foi publicada em jornais e revistas, grande parte na coluna Remote Control da revista *Artforum*. É tudo texto, não existem imagens ou qualquer diferenciador visual. A inclusão desta e de outras obras parecidas é justificada por Lauf pela evolução do campo no sentido do projeto gráfico, como sinal de maturidade de ambos. A própria formação profissional de Kruger é utilizada para demonstrar essa posição: "Tenho de dizer que a maior influência no meu trabalho, em nível visual e formal, foi a minha experiência como projetista gráfica – os anos despendidos executando exercícios em série com figuras e palavras. Assim, num tipo de moda circular, meu 'labor' como projetista se tornou, com poucos ajustamentos, meu 'trabalho' como uma artista". (Lauf e Phillpot, 1998, p.78; Lauf, citando Barbara Kruger, citada por Stiles e Selz, 1966, p.377) Para mim, ele não é um livro de artista em sentido nenhum. Ele é um livro comum, banal, de ensaios, a maioria do campo da comunicação social. Os ensaios, aliás, são muito interessantes, porque Kruger é muito interessante. Vale como sugestão a "máxima" número 16 de Sol LeWitt: "Se são utilizadas palavras, e elas procedem de ideias sobre arte, então elas serão arte e não literatura, números e não matemática".[35] Ele não está falando de literatura sobre arte, mas sobre uso de palavras que se torna arte. Isso significa que, no nosso caso, um escrito de artista não conduz necessariamente a um livro de artista. Ele é a verbalização cursiva ou tipográfica do pensamento, que pode ou não constituir uma coisa artística, um objeto artístico. Um escrito de artista é da dimensão do discurso direto. É um *artist's writing*, um *écrit d'artiste*, etc. Como os escritos de viajantes eles não geram, necessariamente, obras diferenciadas, embora o possam. Em *Remote control* não se percebe a existência de uma proposta artística voltada ao livro ou de um projeto conceitual, ou gráfico, ou gráfico e conceitual. O que existe é um projeto editorial. A plasticidade fica dentro de padrões internacionais de editoração, à exceção da capa que, afinal, é de Kruger. Mas quanto ao livro mesmo, ele não tem função de obra de arte. Não se sente que um artista o tenha concebido. Onde está a intenção? Ele não provoca estranhamento ou encantamento. Ele não vibra nas minhas mãos e nem olha para mim. Ele não é arte. E nem antiarte.

De fato as instituições da arte estão em constante ajuste às ocorrências do meio. E é plausível que procurem entender e catalogar os seus fenômenos. A inserção de *Remote Control* numa exposição de porte acima do usual caracteriza a maleabilidade do processo, que pode trazer inconformidade. Mas se por um lado isso distende artificialmente o universo de obras que podem ser classificadas como livros de artista, por outro pode oferecer, também, novas avaliações. Como alguns livros de Bruno Munari (1907-1998), destinados ao mercado comercial, que marcaram época junto aos estu-

---

[35] *Art-Language: the journal of conceptual art*, v.1, n.1, may 1969, p.12.

dantes de arte e comunicação. Esse é o caso de, entre outros, *Arte come mestiere* (*A arte como ofício*), 1966, *Design e comunicazione visiva* (*Design e comunicação visual*), 1968, *Artista e designer*, 1971, e *Fantasia*, 1977. Todos os quatro têm uma identidade criativa muito pessoal, rara nos produtos de comunicação, e uma comunicabilidade explícita, por sua vez pouco frequente na arte contemporânea. Arte informativa? Quem sabe. Em todo caso, o projeto italiano Catalogar Arte os incluiu em sua publicação *Libri d'artista in Italia 1960-1998*, coordenada por Liliana Dematteis e Giorgio Maffei, na qual estão listados cerca de três mil livros de setecentos artistas. As obras comerciais de Munari têm inúmeras qualidades que proporcionam a sua inclusão nessa multi-territorialidade. Mas ainda assim sua apresentação (texto e contexto) ainda está mais próxima do livro comum. Talvez exemplos mais adequados dessa passagem de territórios sejam os livros *Disegnare un albero* (*Desenhar uma árvore*), 1978, e *Disegnare il sole* (*Desenhar o sol*), 1979, que também estão registrados no catálogo de Dematteis e Maffei. São obras mais leves e singelas, mas boas representantes do controle artístico da página e do volume. Além disso, possuem um certo sabor de independência, o que lhes dá uma identidade muito própria. Esses títulos são facilmente encontráveis nas livrarias do Brasil, por terem sido publicados em Portugal para distribuição comercial nos mercados de língua portuguesa.

Não estou defendendo a necessidade de haver a presença de "figura e fundo" (normas estanques). Acho imprescindível uma proposta, um projeto e uma concepção, fundamentados no pensamento artístico. Os livros de Higgins e Spoerri devem ter causado surpresa ao público erudito por serem mimetizados à literatura popular. Eles apresentam um explícito simulacro formal, com soluções estabelecidas para determinados gêneros comerciais, o que implica uma função ativa da visualidade. Mas essa ação visual não deve ser tomada como regra. Afinal, esses livros não se completariam sem a leitura lúdica. Mas mesmo a leitura tradicional sozinha pode fazer de um livro um livro de artista, se houver uma proposta que respalde isso.

Jenny Holzer, que tem sua vida artística construída na relação conceitual entre semântica locucional e a inserção do indivíduo em sociedade, usa de frases e pequenos textos para agir artisticamente, principalmente com o sucesso de seus "truísmos" de fins dos anos 70. Nada mais natural que um livro seu seja elaborado apenas com palavras. Esse foi o caso de *Truims and essays*, 1983, com epigramas e ensaios escritos entre 1979 e 1982, e que prosseguiu no livreto para acompanhá-la na 44ª Bienal de Veneza, *The Venice installation*, 1990. Com projeto de Holzer mais dois colaboradores,[36] *The Venice...* é um livreto que tem como única sugestão de imagem o xadrez vermelho e preto das falsas folhas de guarda, remetendo ao chão com pedras. Faz uma antologia de 1977 até 1989, além de um pequeno "texto de Veneza", de 1990, pertencente a um momento intensamente mais pessoal, limítrofe do objetivo, com mais forte peso lírico (p.23).

[36] Projeto de Jenny Holzer, mais Bill Wisniewski e Lynne Holfelner, para Albright-Knox Art Gallery.

Texto de Veneza
1990

Eu sou indiferente a mim mesma
mas não para minha criança.
Eu sempre justifiquei minha inatividade
e negligência em
face do perigo porque eu tinha
certeza de ser vítima de alguém.
Eu sorri e me demorei
em culposa expectativa.
Agora eu devo ficar aqui
a observá-la.
Eu experimento para ver se
posso suportar a dor dela.
Eu não posso.
Eu sou dissimulada e desonesta
falando sobre por que eu deveria
ser mantida viva mas
não é desse jeito com ela.
Ela precisa estar boa porque
sua mente não oferecerá nenhum
esconderijo se a doença
ou a violência a encontrar.
Eu quero ser mais do que
sua tutora e uma amiga
do carrasco.
Foda-se eu mesma e fodam-se todos
vocês que desejariam feri-la.[37]

The Venice... fez parte de um conjunto de intervenções que incluíam de camisetas a transmissões de televisão, além da instalação original. Mantém uma certa personalidade de catálogo, inclusive com um ensaio complementar do curador, Michael Auping. Para a função de livreto-catálogo, teve a tiragem de 4 mil cópias. Após a Bienal de Veneza, ainda teve (ao menos até 1992) mais 6.500 cópias em três reimpressões. Na verdade, esse trabalho tem uma certa

VENICE TEXT
1990

I AM INDIFFERENT TO MYSELF
BUT NOT TO MY CHILD.
I ALWAYS JUSTIFIED MY INACTIVITY
AND CARELESSNESS IN THE
FACE OF DANGER BECAUSE I WAS
SURE TO BE SOMEONE'S VICTIM.
I GRINNED AND LOITERED
IN GUILTY ANTICIPATION.
NOW I MUST BE HERE
TO WATCH HER.
I EXPERIMENT TO SEE IF
I CAN STAND HER PAIN.
I CANNOT.
I AM SLY AND DISHONEST
TALKING ABOUT WHY I SHOULD
BE LEFT ALIVE BUT
IT IS NOT THIS WAY WITH HER.
SHE MUST STAY WELL BECAUSE
HER MIND WILL OFFER NO
HIDING PLACE IF ILLNESS
OR VIOLENCE FINDS HER.
I WANT TO BE MORE THAN
HER CUSTODIAN AND A FRIEND
OF THE EXECUTIONER.
FUCK MYSELF AND FUCK ALL OF
YOU WHO WOULD HURT HER.

Jenny Holzer,
The Venice installation, 1990.

[37] A tradução foi feita literalmente e depois revisada por Alice Monsell, que sugeriu a manutenção de certas asperezas do original, mesmo que soem um pouco estranhas. A revisão do português foi feita por Geraldo Huff, que observou o problema da utilização constante de pronomes na língua inglesa, o que não é usual em português. Considerando a intimidade expressada, o grande número de pronomes foi mais ou menos mantido. A quebra das linhas procura ser semelhante ao original.

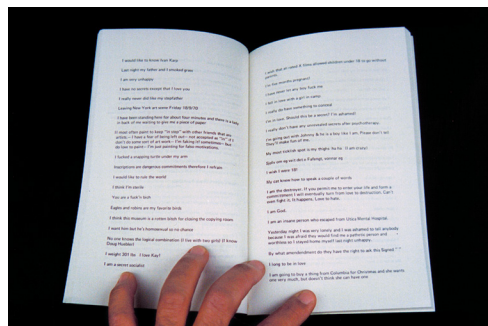
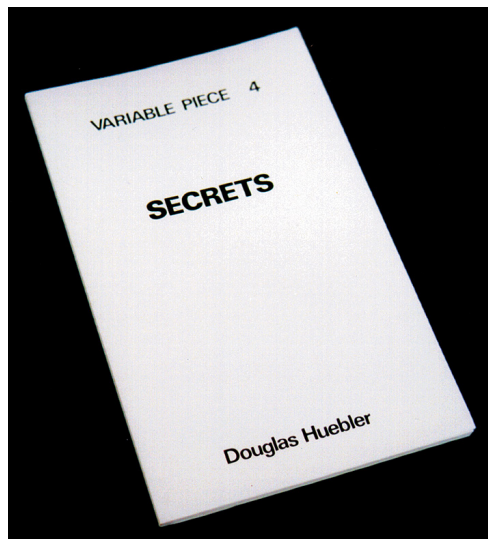
visibilidade, muito sutil, mas não poderia ser de outra forma, já que Holzer também se impõe parâmetros. Seus truísmos, por exemplo, devem ser sempre impressos em caracteres negritos itálicos. E o texto acima, em caracteres vazados ou gravado na pedra.

Como informação complementar, deve ser dito que o texto de Holzer em português está quebrado mais ou menos como no original inglês. Ela não faz poesia: "De forma alguma. Pode ser arte, às vezes... Mas poesia nunca". A essa consideração, dada em entrevista para uma revista,[38] ela acrescentou esclarecimentos sobre por que teria passado a usar frases intimistas em espaços públicos.

> Acho que [...] é uma insistência de que a vida pessoal não seja esquecida, não seja posta de lado. Para muita gente, o que realmente interessa é o que acontece em suas vidas particulares, e faço obras sobre tragédias pessoais já há algum tempo. Elas são chamamentos para que se pense a respeito, no meio de uma caminhada, no intervalo do trabalho cotidiano; não são feitas para uma interpretação.

Mais cru e realmente sem nenhum adereço, foi o livreto de Douglas Huebler, *Secrets*, 1973. O projeto de Huebler (falecido em 1997) teve início com a exposição Software, em 1969, onde o visitante era solicitado a escrever num papel, sem identificação, um segredo pessoal que nunca tivesse sido revelado. Esse papel era colocado em uma urna e o visitante, em troca, recebia uma fotocópia de um segredo colocado na urna no dia anterior. O processo se concluiu com a impressão dos cerca de 1.800 segredos em um livro de artista. Nele, um após outro, os segredos podem ser tão hilariantes quanto comovedores.

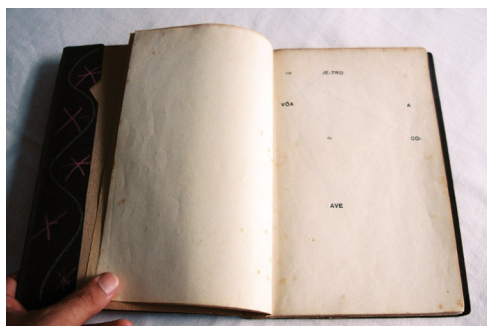
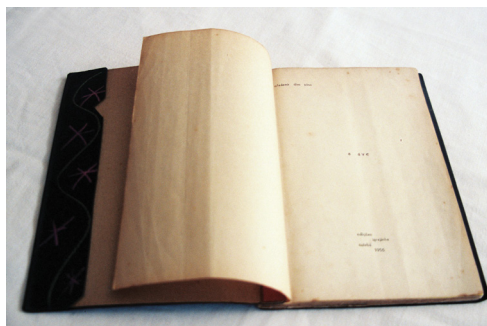
> Minha mãe tem 38.
> [...]
> Meu obstetra é sexy.
> [...]
> Eu era parcialmente homossexual antes da terapia. Agora...
> [...]
> Eu tenho um seio menor que o outro.
> [...]
> Eu desejei que minha avó morresse quando ela esteve doente.
> [...]

Douglas Huebler,
Variable piece 4: Secrets, 1977.

[38] Entrevista para André Luiz Barros em *Bravo!*, n. 20, maio 99, p.43.

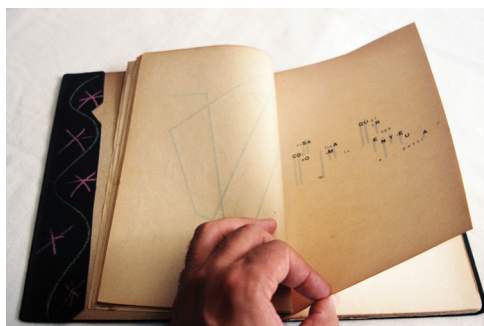
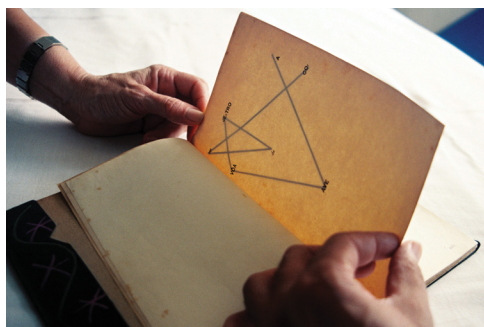
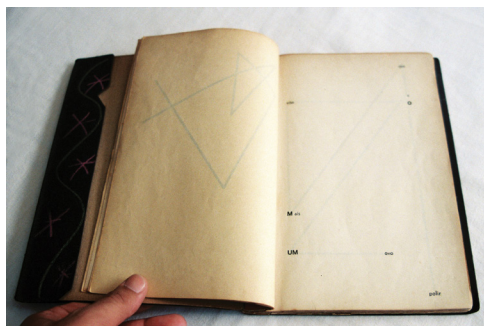
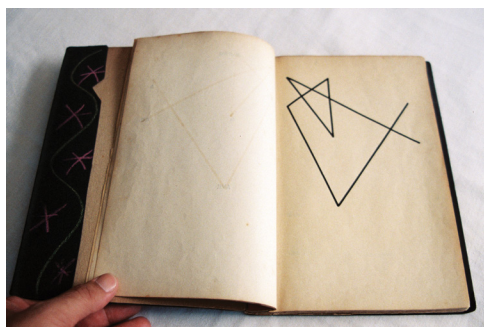
> Eu matei um gato aos quatro anos.
> [...]
> Secretamente, eu acho que Douglas
> Huebler está desperdiçando seu tempo.
> [...]
> Eu não amo meu marido.
> [...]
> Caroline Kennedy é da minha escola.
> [...]
> Eu sou Spiro Agnew.
> [...]
> Tenho câncer.

Os segredos podem não ser tão segredos assim, podem ser apenas brincadeiras ("Enganei você – eu não tenho segredo e você revelou o seu."), possíveis fantasias ("Eu gostaria de ver meu antigo namorado apesar de estar casada e feliz há 10 anos."), ou desabafos ("Eu amo minha ex-esposa mais do que minha atual esposa."). Um grande número envolve problemas do afeto amoroso ou revelações de preferências sexuais. Alguns questionam a proposta, por escárnio ou não. Como são frases simples, eles permitem uma diagramação seca, simplesmente arrolados em páginas brancas sem fólios. A capa é também branca, sem decoração alguma, apenas palavras (título, autor, etc.). Não há motivo ou necessidade da forma do livreto ser diferente da que ele tem. Neste caso, o que a pobreza do aspecto esconde é que é o evento artístico da página.

Wlademir Dias Pino, *A ave*, 1956.

Muitos, mas muitos mesmo, livros com o códice como arquétipo são, e continuam sendo, elaborados para transmitir dissertações, descrições ou narrações que pertencem, pela forma ou pelo conteúdo, ao universo das artes visuais. Tanto a norma sintática como a morfológica são violadas pelo exercício perceptivo, mesmo que o códice permaneça inalterado (ou alterado sutilmente) como forma, ou que a informação permaneça inalterada (ou alterada

sutilmente) como função. Como acontece com os livros de Wlademir Dias Pino.

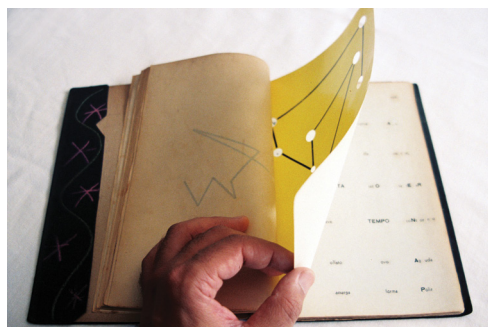
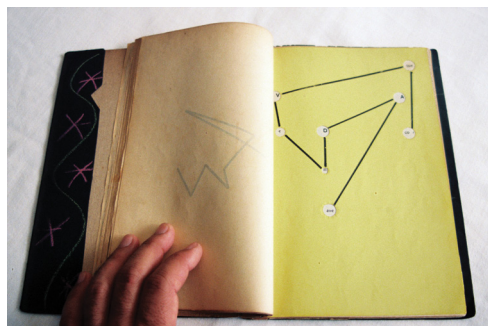
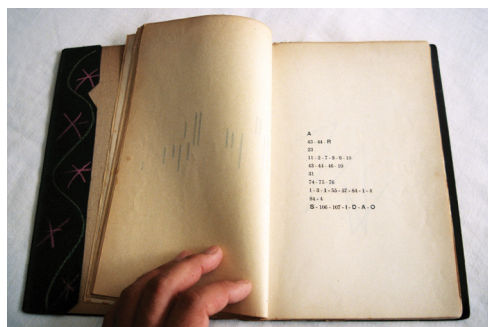
A manifestação de apego ao livro tem sido uma constante na vida de Dias Pino.[39] Um apego que está evidenciado na forma códice de *A ave* ou na função informativa da *Enciclopédia visual*. As obras de Pino estão situadas numa zona de interseção múltipla. Seu período histórico é o que envolve os principais movimentos políticos do Brasil, com os quais interagiu com ideias e ações. Seu mundo geográfico é cosmopolita, indo das diversões urbanas do eixo Rio-São Paulo até o testemunho em Cuiabá das migrações para o oeste. Sua vida cultural é um ponto equidistante entre as artes gráficas, as artes plásticas e a poesia, tendo tido atividades tão diferentes quanto ter criado o primeiro carnaval de rua abstrato do Rio de Janeiro, ou transformar poemas em gráficos estatísticos. Profundamente ligado à poesia concreta, primeiro, e depois com o poema-processo, seu envolvimento parece ser ainda mais profundo com a visualidade e o critério que envolvem o propósito e o gesto de publicar.

A ave é possivelmente o primeiro livro de artista brasileiro pleno, que se autocomenta, concebido e executado integralmente por um único artista, dependente da sequencialidade das páginas e inadaptável para outros meios. Sua idealização remontaria a 1948, segundo o artista, sendo executado a partir de 1954. Foi impresso em fins de 1955 para lançamento em abril de 1956. Teve tiragem

Wlademir Dias Pino, *A ave*, 1956.

[39] Originalmente, "Dias Pino", nome composto, sem hífen. O artista abandonou este uso. As páginas de rosto de *A ave*, 1956, e de outros trabalhos registram "Dias Pino". O hífen passaria a ser usado com a atuação no movimento Poema-Processo (informação do artista). Aqui é registrada a grafia original.

de trezentos exemplares, sendo executado parcialmente em tipografia e parcialmente com desenhos a nanquim. O miolo é composto por páginas não numeradas, com papéis brancos (a maioria) ou coloridos, presos à capa por grampos (prendedores latonados). A capa é de cartão colorido, coberta com uma sobrecapa preta, onde está recortada (vazada) a sugestão geométrica das letras do título em cortes retos e agudos. Verso e orelhas da contracapa têm suas inscrições a giz de cera. As páginas sofrem três tipos de intervenção: bidimensional gráfica, através da impressão tipográfica dos textos; bidimensional plástica, através dos traços retos a nanquim; e tridimensional plástica, através dos furos circulares nas páginas. O papel branco é bastante delgado, propiciando uma certa transparência. O papel colorido não foi especialmente encomendado. Era o disponível na cidade ou sobras da gráfica.

Wlademir Dias Pino, *A ave*, 1956.

A leitura de *A ave* se dá a partir do jogo com seis frases motivos: 1) A AVE VOA DEnTRO de sua COr; 2) polir O VOo Mais que A UM ovo; 3) que taTEar é SEU ContORno?; 4) SUA agUda cRistA compLeTA a solidão; 5) assim é que ela é teto DE SEU olfato; e 6) a curva amarGa SEU Voo e fecha Um TempO com SUa fOrma. As palavras são impressas com maiúsculas e minúsculas com a previsão de nova e futura atribuição de função aos caracteres, permitida pela leitura sugerida pela leve visibilidade dos traços negros da página seguinte, ou dos furos da página anterior, tudo dependendo do momento sequencial em que se está no livro. São necessários o uso concreto da percepção visual, da memória das páginas (ou ocorrências) passadas, da premonição (antevisão) do que está por vir, e do raciocínio matemático que seja formado por considerações tanto geométricas como estatísticas. Novas frases são geradas ou propostas: “a ave voa

reto como um corte a altura de seu gosto" ou "voa até a morte alta do gesto". No final, por esgotamento de caracteres, as páginas serão imaculadas, sem impressão, sem violação. A página é um apoio (suporte) e uma separação.

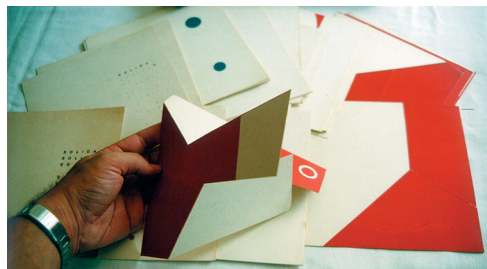
Para Pino, o branco se dissolve em transparência, e a transparência total é a perfuração. Sua referência é Malevitch, mas com a temperatura tropical de uma região onde o fagismo é uma regra. Em uma poesia de 1951 essa atenção é evidenciada (citado por Darcy Gomes Neto em Arruda, 1998, p.8).

> A Garça p'ra se esconder
> numa distância de estrela
> vem ficar na frente
> da Faixa mais branca da areia
> [...]
> A areia é movediça
> e a garça desaparece na brancura
> Na cor branca da nuvem errante
> a garça de asas fechadas,
> desaparece,
> imóvel.

Ideias semelhantes ainda estão presentes em uma declaração dada a Frederico Morais, para artigo sobre a manifestação Arte Pública no Aterro, em agosto de 1968 (reproduzido em *Wlademir...*, 1982, p.125).

> Quero fazer uma arte móvel, mas principalmente, para o músculo do homem. Uma arte que tenha rigor, mas de uma geometria do acrobático. O desencadeamento do lúdico, mas obedecendo uma ordem biológica. Uma expressão corporal, mas sem representação. Assim é que ao correr dentro do labirinto branco, o homem se sacode interiormente (já independente da "obra de arte"), com os músculos em sintonia com a respiração. Uma arte olfativa, mas, principalmente, respiratória. Labirinto branco é um poema com a brancura do papel e com as transparências de suas perfurações. É um outro nível de leitura, um outro ato de virar das páginas.

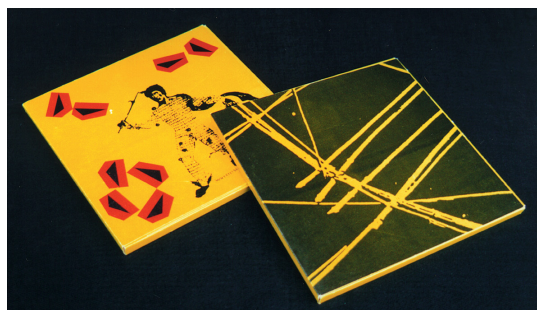
Wlademir Dias Pino, *A ave*, 1956.

A ave foi impresso no Estado do Mato Grosso. Embora nascido no Rio de Janeiro, Pino viveu algumas décadas em Cuiabá. Esse é um dado importantíssimo para entender sua vida num ponto cego da cultura, no qual a poesia não é mais literatura, a atividade artística se confunde com a comunicação social, e a prática, que virou conceito, vira processo. A postura fria da arte concreta talvez fique mais natural num mundo urbano integrado à Europa. No Centro-Oeste brasileiro ela seria um abcesso. No início dos anos 80, por exemplo, você sabia que estava chegando a Cuiabá ao parar para abastecer o carro na única estrada (recém-asfaltada), se espreguiçar após horas atravessando cerrados, olhar para o céu e ver um bando de araras-vermelhas passar voando, livre. Ou ao saber que as obras de um edifício foram interrompidas na fundação porque os operários acharam resíduos de ouro, e a empreiteira está decidindo se vale a pena continuar ou iniciar uma mineração. Ou ver na televisão que garotos acharam um jacaré numa vila próxima, bem mais comprido do que o seu sofá, fizeram uma grossa coleira de arame e agora passeiam com ele, brincando de assustar os outros. Apesar de encantadora, Cuiabá não estava nos principais roteiros turísticos. Nas últimas décadas do século XX seu perfil foi duramente ameaçado pelas migrações para oeste, vítima de uma classe média ansiosa por erigir seu ideal urbano. Mas para quem cria fica difícil contornar ou abdicar da identidade orgânica e assumir integralmente o cerebralismo.

Wlademir Dias Pino, *Solida*, 1962.

> Além disso, enquanto no Rio tenho uma atitude de vanguarda, nosso comportamento aqui é essencialmente político/literário. [...] Precisamos conceituar nossa identidade para reanimar os que se deixaram abater por essa invasão bárbara que ainda estamos assistindo. (*Wlademir*..., 1982, p.49)

Ou:

> Somos um povo assimétrico. A simetria só aparece nas medidas da economia. Cuiabá nasceu rente ao chão. Irregular. Do veio de ouro irregular. É uma cidade plantada. Daí nosso enrosco. (p.123)

Esses e outros motivos fizeram do livro-obra ou livro de artista ou livro-objeto de Pino marginal tanto à poesia como à arte. Marginalidade maior ainda por ele ser um

Wlademir Dias Pino,
Naquele flutuar das escritas: caligramas
e *Escritas arcaicas* (também aberto),
volumes 437 e 447 da Enciclopédia Visual, s.d.

dos pioneiros de uma forma de arte que ainda estava por ser identificada, teorizada e apresentada ao público.

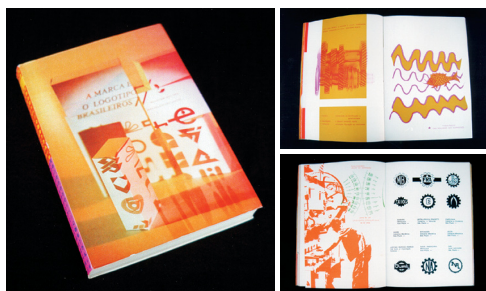
> *A ave* responde ao lugar social da vanguarda. Numa primeira instância verificar-se-á que a lógica interna de sua estrutura exige o manuseio contínuo do objeto/livro. Ou, como diria Alvaro de Sá, sua lógica apresenta uma rede de funcionalidades explicável ao longo de um uso criativo capaz de transformá-lo (o objeto) através do virar de páginas. Esta lógica, a de um produto para ser gasto no ato da leitura, obedece a uma seriação controlada pelos componentes formais do poema. Isto quer dizer que o livro poderia ter as folhas soltas, por exemplo, sem se propor a ser uma obra circular ou permutável, visto que a seriação (das matrizes, das cores, das texturas, das perfurações) organiza estruturalmente o seu processo e, organizando-o, descortina-o inteiro para o uso do leitor. (Cirne, 1975, p.36-37)

A ave tem estreitos vínculos com o códice porque é uma construção linguística e matematicamente consciente de si como tal. Caso fosse necessário, Pino não hesitaria em optar por páginas soltas, como em *Solida*, exposto em 1956 e em 1962 executado na forma de caixa em serigrafia. Essa versatilidade encantou Ulises Carrión, que apontou Pino como um dos poetas concretos de primeira hora a reconhecer que um livro não é o texto impresso, mas uma sequência de páginas. E deixou um elogio: "O brasileiro Wladimir Diaz-Pino [sic] mostrou-me, durante minha visita ao Brasil em 1978, alguns

Wlademir Dias Pino, terceira série da *Enciclopédia Visual*
e coleção de imagens para a continuação do projeto.

de seus primeiros livros (infelizmente eles estão agora esgotados). Eles são alguns dos melhores e mais bonitos livros-obra que eu já vi." (*Bookworks revisited*, publicação original em 1980, republicado em Carrión, 1997, p.71 e 166)

Wlademir Dias Pino e João Felicio dos Santos, *A marca e o logotipo brasileiros*, 1974.

Mas se a primeira forma que nos vem à cabeça ao pensarmos no livro é o códice, a primeira função é a de guardar informação. E é sobre esse ponto de vista funcional que Pino vem construindo seu atual projeto, a *Enciclopédia visual*, originalmente com a colaboração de João Felício dos Santos (falecido recentemente). A *Enciclopédia...* é tida por Pino como uma ação social, uma forma de infiltrar a imagem no mercado cultural através de seu uso agregado à informação didática. Esse processo está ligado a sua mais profunda ideologia, um artista que aprendeu a ler nos jornais impressos da gráfica de seu pai antes de saber escrever. Ele mesmo imprimia nas oficinas da gráfica da Universidade Federal de Mato Grosso quando os funcionários demonstravam desinteresse, descuido ou incapacidade técnica. Máquinas consideradas problemáticas como a Solna 125 (usada na impressão da *Enciclopédia...*) não eram um desafio, eram uma parte integrante da criação. O volume inicial (ou fundador) da *Enciclopédia...* foi lançado como um livro comercial, *A marca e o logotipo brasileiros*, em 1974. Tem um formato de livro grande (26,5 x 18,5 cm), mas as páginas não são numeradas, apesar de serem mais de trezentas. É uma brochura costurada colorida, mas não com seleção de cores (como seria esperado), mas com cores chapadas puras (tintas prontas), normalmente duas impressões por página ou, quando apenas uma, o preto. Parece um catálogo de logotipos, mas ultrapassa isso em muito, já que tem uma infinidade de colagens obtidas por alto-contraste ou fotocópia, com o favorecimento do procedimento *offset*. De fato ele está longe de ser uma obra didática de comunicação visual nos moldes tradicionais, como certamente seria enquadrado pelo mercado livreiro.

Depois desse lançamento, Pino passou para a segunda etapa da *Enciclopédia visual*, agora graficamente mais livre. Conseguiu imprimir seis números, todos com técnicas *offset* semelhantes a *A marca...*, mas agora em páginas soltas 20,8 x 20,8 cm. A partir desse momento, a *Enciclopédia...* será inteiramente sem textos, formada a partir de colagens, com o intuito de ser didática e trazer informação apenas visual. É um trabalho gigantesco de coleta e fotocopiagem para posterior reprodução colorida. Pino tem pronto todo o esquema para a sua continuação. Tudo: os assuntos, os títulos, os desdobramentos, a ordem mais indicada para publicação. Mas os originais não são perenes. Eles podem se modificar a qualquer momento, por adição, subtração ou rearranjo interno. As prateleiras de sua residência guardam centenas de pastas, todas classificadas e organizadas. Sua proposta é *ad infinitum*, com a pretensão de cobrir o conhecimento

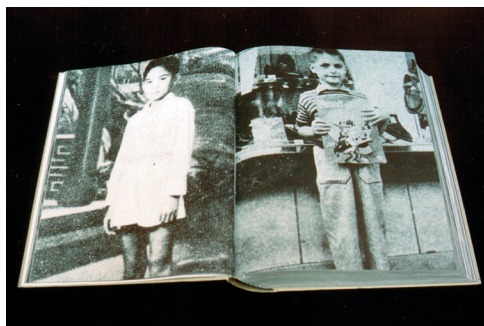
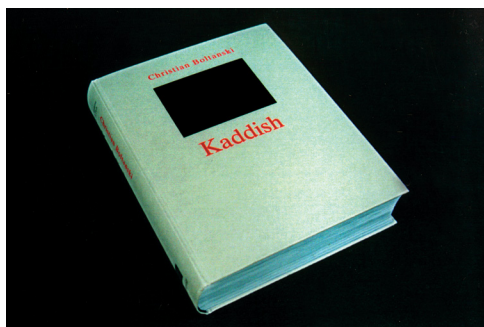
imagético universal. Entre os seis volumes impressos, por exemplo o de número 437 (!) versa sobre caligramas, o que está no mesmo grupo temático do volume 447, que é sobre escritas arcaicas. Seus títulos são *Naquele flutuar das escritas: caligramas*, sem data, e *Escritas arcaicas*, também sem data, Europa Empresa Gráfica e Editora, Rio de Janeiro. Além da terceira fase, já ultrapassada, a quarta propõe outro formato para beneficiar-se do uso da fotocópia colorida e, talvez, ser produzida e vendida por demanda, já que Pino não consegue patrocínio para o seu ciclópico empreendimento. É um trabalho de Sísifo: materializar a informação através do visual, a principal função da reprodução editorial, num mundo em que a visualidade é interminável.

Sequestro e aliciamento da ordem e da função

Afirmar que o livro de artista começa onde o livro convencional termina é uma inverdade. No sentido genérico existem obras bastante convencionais, da infância, digamos, da arte em livro, como os livros de pintor e os livros ilustrados. No sentido particular também existem livros comuns, como algumas brochuras conceituais. Mas aceitar a norma bibliográfica é uma exceção para o artista do livro. A maior parte da produção parece ignorar passivamente ou ativamente os parâmetros dos organismos reguladores da normatização da produção intelectual (no Brasil, a Associação Brasileira de Normas Técnicas). É provável que seja ainda mais interessante o deboche pela regra, se ele puder gerar uma ação artística renovadora. Não é revelador que bibliotecários internacionais tenham discutido como catalogar a inclusão ou não desses títulos em seus domínios? Ou que galeristas fiquem contrafeitos quando "seus" artistas gastam o tempo com projetos de obras que valem apenas dez reais a unidade?

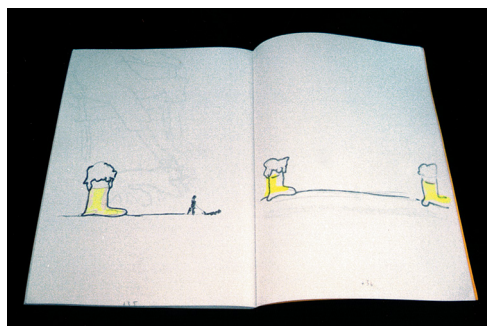
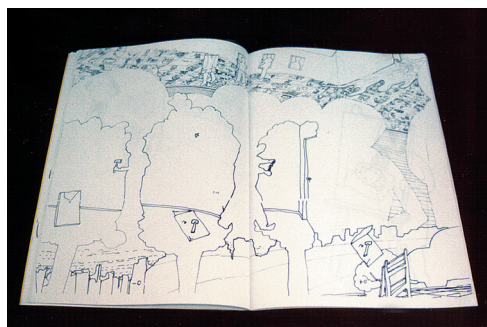
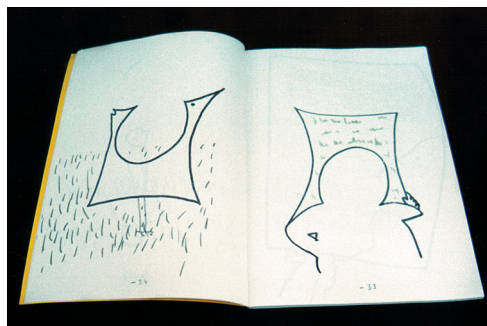
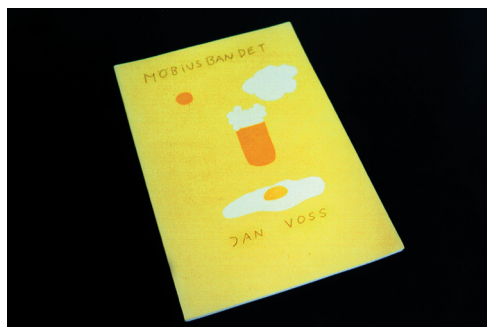
A realidade do acervo à disposição do sistema das artes é hoje composta por dois grandes grupos dominantes. Um deles será visto mais adiante, o que é constituído principalmente pelos matéricos e/ou escultóricos, considerados como agressão ao conceito de livro. O grupo que interessa neste momento é o das obras gráficas ou plásticas que são e têm sido a maioria da produção, além de terem recebido a maior atenção dos pesquisadores. São livros-objetos e livros de artista em sentido estrito que pertencem quase exclusivamente ao mundo das artes visuais, e como tal se utilizam de suas ferramentas e de sua liberdade para constituir uma entidade composta por vozes diferentes que demonstram a preservação e a proteção das formas consagradas (mesmo as anteriores ao tipo móvel e as orientais), ou usam a inversão das regras de apresentação, do hábito de leitura e do manuseio. São formas consagradas como livro, além do códice, o rolo, a sanfona (ou gaita, ou concertina), a caixa (ou estojo, ou pasta) e o envelope com folhas soltas, a pasta de arquivamento, o caderno e outras apresentações compósitas. Lembro apenas que apresentação e função são coisas diferentes. Ser uma pasta é uma forma de apresentação, uma configuração (que poderá ter a função prevista de guardar elementos

avulsos), e ser um álbum é uma função (que poderá ter a apresentação prevista para enobrecer seu conteúdo). Por si só isso já oferece um bom espaço de intervenção para o artista. Ou seja, jogar com "o que é" e com o "para que serve".

O furo, já vimos, pode ser considerado uma das possibilidades mínimas de intervenção plástica na página. Ou para artistas como Pino, a máxima transparência. Do ponto de vista gráfico (bidimensional), um dos primeiros elementos é o indicador de sequencialidade, normalmente a numeração das páginas. Um dicionário, a rigor, não precisaria de fólios, já que a sequencialidade pode ser deduzida pela ordem alfabética. Na verdade essa é uma conclusão equivocada, já que o fólio não só serve à consulta de uma obra pronta, como participa da maioria das etapas de sua confecção (ou você acha que um artífice gráfico lê o livro que está imprimindo?[40] É possível que, com atenção e zelo, os trabalhos saiam a contento, o que será mais facilmente obtido se o próprio artista gerenciar as diversas etapas. O fato é que o fólio é uma norma, com princípios de uso, que coteja a sequência de páginas e confirma o caráter narrativo dessa sequência. A violação de seu uso é uma das portas de entrada para a arte, veja-se os livros de Edward Ruscha, por exemplo (penso que o comentário fotográfico é um segundo

Christian Boltanski, *Kaddish*, 1998.

[40] Certa vez presenteei uma amiga com um exemplar do "cine-romance" *La Jetée*, 1993, de Chris Marker, cineasta experimental francês. O filme original, de 1964, uma antológica ficção científica conceitual, era todo em preto-e-branco e com quadros parados, como em uma fotonovela. Foi editado em livro com uma sequência (ou fotograma) por página, com a narração na posição de legenda, mas fora da imagem, em francês e inglês. O livro é sem fólios. A história é circular, com ciclos de ida e vinda no tempo. O problema do exemplar que eu comprei era a falta de um caderno e a repetição de outro em seu lugar. O livro foi trocado, com base nas lembranças que me sobraram do filme. Mas mesmo errado ele fazia sentido.

aspecto). Livros sem fólio e sem algum indicador de sequencialidade deixam dúvidas prosaicas: será que ele é assim mesmo? E por que dessa maneira? O volumoso *Kaddish*, de 1998, de Christian Boltanski, tem 1.160 páginas, divididas em quatro partes: *Menschlich* (humano), *Sachlich* (objetivo, realista), *Örtlich* (local) e *Sterblich* (mortal). Quase todas as seções são semelhantes, com reproduções ampliadas de rostos ou pequenas cenas. Ele não parece ter a menor sequencialidade, ao menos dentro de suas quatro partes. Entretanto, comparando, por exemplo, *Sterblich*, com a sua obra homônima avulsa (mesmas fotos), notamos que algumas imagens estão em ordem diferente. Fica o mistério: a ordem mudou de propósito ou foi dada liberdade ao setor de fotomecânica da gráfica? Existe ainda uma segunda diferença, a margem interna, que em *Kaddish* é preta e em *Sterblich* é branca, mas isso talvez não importe tanto aqui.

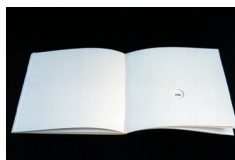
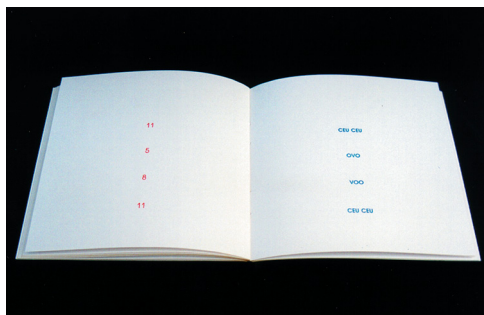
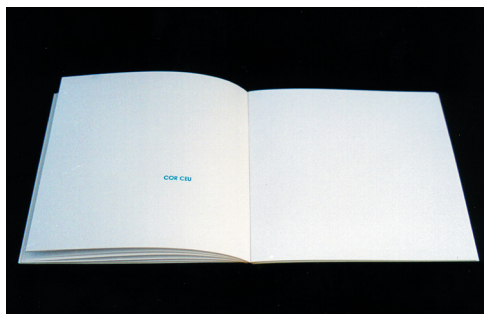
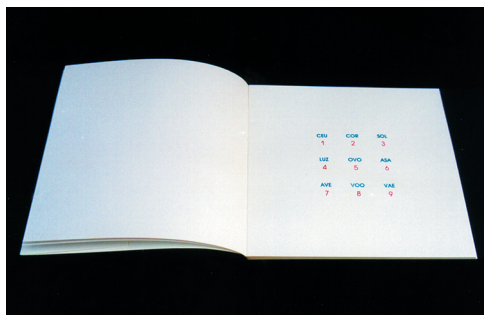
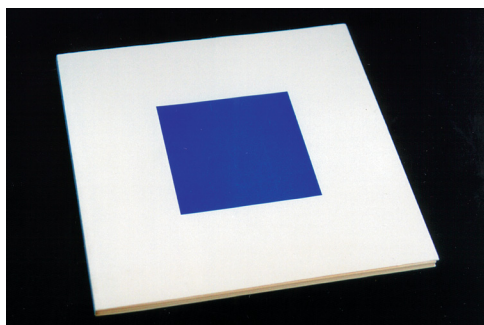
Se a paginação pode ser denegada, então ela também pode ser confirmada até a infinitude. O livro de Jan Voss, *Möbiusbandet*, 1986, edição sueca, traz um desenvolvimento de seus desenhos contínuos,[41] em que um seguimento de linha de um desenho formará o desenho seguinte, em situações cotidianas ou fantásticas. É impresso em duas impressões *offset*, em tons sutis, pelo próprio autor. A ideia do desenho crescente, em evolução (uma faixa de Möbius), antes ligada ao plano, é agora feita no espaço, "em altura e profundidade", segundo o artista, em forma adequada, onde "a edição inteira deste livro é o original". A paginação do trabalho inicia na página –41, indo até a +41. Na impossibilidade de haver uma página nula numa obra grampeada

Jan Voss, *Möbiusbandet*, 1986.

[41] Em inglês, *growing drawings*, em alemão, *Wachsenden Zeichnung*, e em sueco, *växande teckning*.

(elas precisam ser pares ou ímpares), as páginas centrais são –0 e +0, contendo um mapa de convergência. As informações escritas sobre a obra (apresentação e colofão) estão na página –32.

Um exercício extremado de integração matemática da ordem das páginas com o conteúdo sígnico foi o realizado por Wlademir Dias Pino em *Numéricos*, 1960/1961. Ele tem 68 páginas "reais", mas sem fólios. A maioria delas são brancas, sem impressão, com algumas poucas com caracteres e números em azul, vermelho ou verde. Totalmente lúdica, a ordem é dada por uma compreensão que envolve adição, subtração, cálculo de quadrados, combinação, geometria, etc., propondo num objeto artístico uma série de charadas matemáticas. Tornou-se tão hermético que Alvaro de Sá elaborou, em 1969, um pequeno texto propondo uma forma de leitura (Sá, 1969). Dessa e outras maneiras, essa e outras propostas buscaram subverter a representação gráfica estabelecida pelo uso e pela norma para a ideia de continuidade.

Fisicamente falando, talvez o mais perseverante problema técnico imposto ao artista que queira fazer livros, tem sido a dificuldade de constituir a forma do volume pela união das páginas, em interdependência direta do processo de impressão (quando houver). Parece existir quatro caminhos principais: utilizar processos industriais, utilizar algumas técnicas artesanais, interferir em livros já existentes ou usar das formas alternativas sem costuras ou grampos.

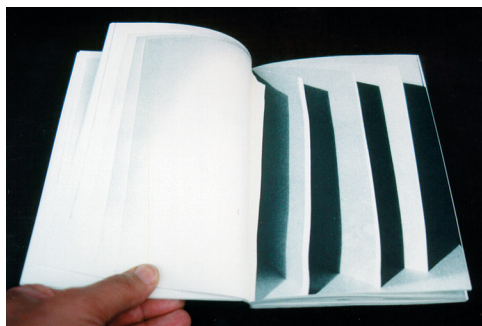
A utilização de processos mecânicos e industriais tem sido a marca registrada dos artistas conceituais. Especialmente a fotocópia e, como passo seguinte, o *offset*,

Wlademir Dias Pino, *Numéricos*, 1960-1961/1986.

que não deixam marcas fundas no papel. O *offset* presta-se sobretudo para grandes tiragens não assinadas de nomes com compradores no mundo todo, como Sol LeWitt, Christian Boltanski, Lawrence Weiner ou Bruno Munari. Quanto ao uso da fotografia, onerosa e irregular na tipografia, passa a ser absolutamente banal. Entende-se aqui por reprodução fotográfica a reprodução de fotos, colagens e desenhos. Essa boa qualidade permite comentários visuais que perderiam definição em processos mais rústicos. Em *100 photographs which are not photographs of horses*, 1995, de Claude Closky, todas as 92 páginas, mais as capas e o seu verso, são ocupados por fotos preto-e-branco de galinhas andando e ciscando no terreno. O ritmo talvez seja o principal elemento compositivo do volume, fazendo com que o humor da obra dependa em muito da textura obtida nas imagens, ricas em tons de cinza, que se perderiam em outros processos (com rotogravura essa qualidade também é mantida, mas é indicada para tiragens ainda maiores).

Claude Closky, *100 photographs which are not photographs of horses*, 1995.

Mesmo banal, o processo *offset* tem-se mantido como a principal ferramenta de multiplicação em grande escala, "desglamorizando" uma parcela do mercado de arte. Pioneiros como Telfer Stokes e Helen Douglas, que, da Escócia, produzem e imprimem nesse meio desde o início dos anos 70, além de criar dentro do *offset* ou utilizando os seus limites, confirmam uma postura de integração com a técnica. Individualmente ou em colaboração, através de sua publicadora Weproductions, são um paradigma para o acabamento em brochura que explora o livro como objeto e como processo, além de integrar a palavra à fotografia, dando a ela (a palavra) o *status* de objeto (ver artigo de Clive Phillpot em Lyons, 1993, p.122-126). Para Stokes, "a ideia de caos e controle é uma força motivadora para fazer um livro", começando com a dualidade como conceito e chegando até a análise do livro como uma dualidade física, em que sua fisicalidade ("presença como objeto") convive com "a oportunidade para criar um mundo de ilusões dentro dele". A página teria, então, três camadas: dentro dela (como uma marca d'água), nela (como uma foto) e sobre

ela (como os dedos) (Peixoto, 1996-1997, p.28-29). Para Douglas, fazer um livro é o seu modo de concretizar uma experiência de infância, de quando tinha 13 anos: “Naquela época eu tinha a necessidade de contar uma história”. Sua relação com o livro é confessadamente passional e de preservação da função (Peixoto, 1996-1997, p.30-31).

> Dentro da produção eu encontrei o armário interior.
> O livro localizou esse lugar e propiciou a expressão segura de algo dentro de mim.
> Segura porque como eu mesma e o armário, o livro não apenas abre como também fecha.
> (Movimento físico – colocar algo precioso dentro de algo precioso.)
> Ele parece um lugar seguro para colocar meus pensamentos e sentimentos.
> Essa é a dinâmica inicial.
> Mas existe outra.
> Através da forma de publicação [...].
> O livro é aberto,
> (Movimento físico – abrir os braços)
> e o que é contido, os pensamentos e sentimentos,
> são expressos para outros, para o espectador um a um.
> Nesses dois movimentos repousa minha fascinação com o livro.

Telfer Stokes e Helen Douglas, *Real fiction*, 1987.

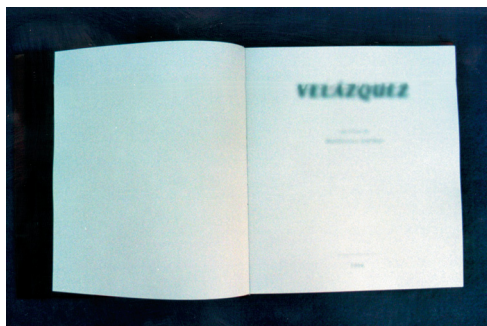
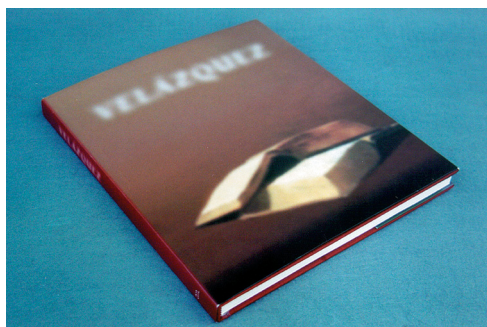
Esse laço com a conformação usual, bastante forte, não significa uma simples reiteração do precioso ou um gesto irrefletido de devoção. Aqui o precioso é intrínseco ao volume. O que também não implica recursos de valorização pela individualização do exemplar. Os livros de Stokes e Douglas não são numerados ou assinados. E a tiragem é aberta.

O acabamento primoroso do volume “de mesa” e a técnica sofisticada dos modernos sistemas de pré-impressão e impressão também podem ser instrumentos para a subversão do olhar. Recursos como a editoração eletrônica (ou melhor dizendo, edição visual e editoração gráfica por computador) possibilitam uma gama muito vasta de criações digitais, maior e mais complexa do que sonhariam os antigos amantes da colagem. Praticam-se intervenções em toda e qualquer imagem. Fotos e documentos antigos,

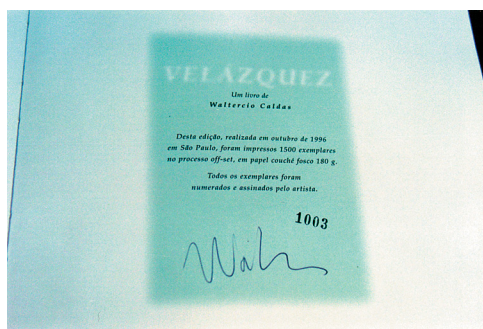
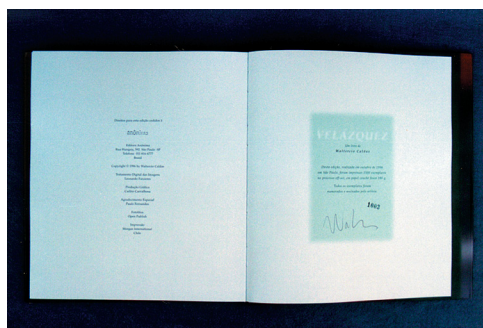
depois de limpos e corrigidos de suas manchas e rasgões, ficam "mais verdadeiros". Não importa a praia, será, se quisermos, sempre dia de sol. A uma foto de um churrasco em família pode-se aplicar um filtro "impressionista" ou que a transforme em uma aquarela. São recursos *kitsch* que existem em qualquer programa de edição de imagem. Torna-se obrigatório um novo olhar, ainda mais inteligente, detetivesco, até porque pode-se deletar ou não as marcas do crime, escondendo o seu autor. Com isso mais as modernas tecnologias de impressão (e um bom patrocinador) pode-se mesmo parodiar a percepção de Merleau-Ponty, o sistema de valores na arte e até mesmo (por que não?) a própria eficiência tecnológica à disposição. É o que faz Waltercio Caldas através de *Velázquez*, 1996, um grande e falso livro de arte.

Waltercio Caldas, *Velázquez*, 1996.

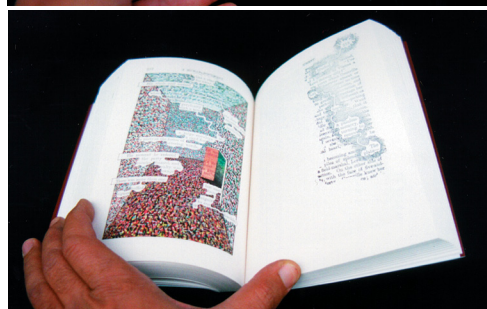
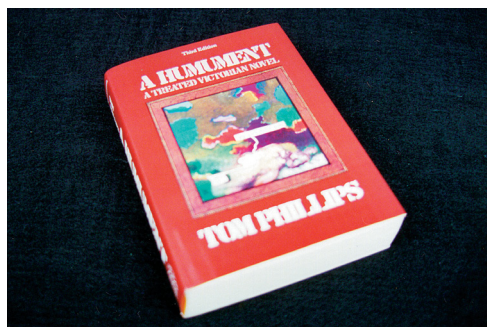
Ele é lindo, ele é um *beaux livre*. O formato é de primeira (30,7 x 26,8 x 2,1 cm), o papel é de primeira (cuchê fosco pesado), a encadernação é de primeira (capa dura revestida com tecido bordô e sobrecapa), a impressão é de primeira (a cores e no Chile) e a tiragem da primeira edição também é de primeira (1.500 exemplares). Ele é, ou finge ser, um vilipêndio às obras de luxo, um livro de arte (sobre arte) alterado, sobre Velázquez. Numa primeira examinada, percebe-se que todo o livro é fora de foco. O desfoque é integral, incluindo imagens e texto, o que por si só os coloca numa falsa mesma dimensão visual. É importante considerar que a palavra fora de foco deixa de ser palavra, enquanto que uma imagem fora de foco permanece na sua condição de imagem. O procedimento de desfoque age como uma forma qualificadora e seletiva de obliteração num dado grau. Caso tenha havido uma proposta que envolva o tema da incomunicabilidade, então a obra instauraria um paradoxo. Partindo do princípio de que a leitura compreende dois estágios, "*ver* a palavra e *levá-la em consideração* de acordo com informações conhecidas" (Alberto Manguel, 1996, p.51), pode ser inferido que o desfoque que desmancha os parágrafos conduz a atenção e a interrogação para uma nova instância de leitura da página como ilustração de si mesma e do fantasma de ilustração nela contida. Lê-se e leva-se em consideração a dissertação oculta nas imagens denota-

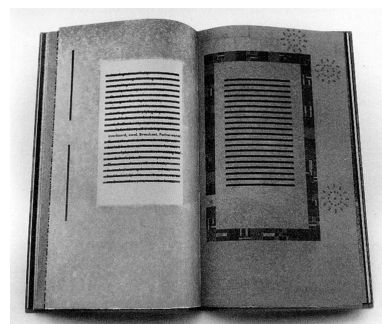
das e conotadas. Com um segundo olhar se percebe que todos os seres humanos foram apagados das pinturas reproduzidas, com a manutenção do fundo que, hipoteticamente, estava atrás delas. O exercício de memória que isso engendra é tão divertido quanto descobrir-se a si próprio a virar as páginas apressadamente para ver como ficaram *As meninas*. Não sei se existiu um livro original a ser transformado ou se tudo foi concebido do nada. Pouco importa. Talvez há alguns anos o trabalho envolvido fosse muito grande e exaustivo. Mas hoje o grau de dificuldade em alterar ou fazer novo é praticamente o mesmo. É possível que seja mais importante a penúltima página, onde todos os exemplares foram numerados e assinados pelo artista. Por quê? Seria por convenção ou seria um comentário crítico final? Que concepção teórica acompanha o valor agregado por esse gesto?

Waltercio Caldas, *Velázquez*, 1996.

Num evento de arte, o livro de Waltercio Caldas poderia ser exposto diretamente ao manuseio do público. Talvez furando-o e prendendo-o com uma correntinha a um suporte. Ele resistiria bem, afinal uma lista telefônica em local público aguenta um ano inteiro ou dois de uso. E mesmo que ele ficasse muito danificado, ao final de um ano de exposição o custo seria apenas o de um exemplar, algo em torno de 80 dólares, preço final. Entretanto, durante o Panorama de Arte Brasileira 1997, do Museu de Arte Moderna de São Paulo, ele percorreu algumas capitais fechado em vitrinas. Como outro livro morto. Seria por precaução ou seria por *mise-en-scène*?

O *offset* ainda oferece uma valiosa colaboração passiva ao permitir a reprodução em fac-símile de obras esgotadas, de importância histórica, ou que têm seus originais em peças únicas. Isso disponibiliza o objeto de arte em grande escala, com grande território de distribuição. Estão disponíveis no comércio varejista, postal ou virtual livros como *Jazz*, original de 1947, de Matisse; *Sobre 2 quadrados* (ou про 2 ■), original de 1922, de El Lissitzky; *Mud book: how to make pies and cakes*, original de 1983 (a partir de desenhos dos anos 50), de John Cage e Lois Long; *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*, originais de 1944 a 1954, publicado na íntegra postumamente a partir de 1995 em

Tom Phillips, *A humument: a treated victorian novel*, edição de 1997, e páginas da internet.

diversos países, tornando-se um *best-seller* da área; e talvez o mais importante entre os fac-símiles contemporâneos, *A humument: a treated victorian novel*, original de 1980, de Tom Phillips. O último é mais do que uma reprodução. É uma obra em processo, iniciada em 1966, construída pela obliteração criativa e muito colorida das páginas de uma novela já existente, deixando livres palavras que geram novas ideias. Phillips prossegue substituindo páginas antigas por novas, mesmo na última edição disponível, de 1997, além de dispor atualizações na internet (www.rosacordis.com/humument). *A humument* é um livro vivo.

Entretanto, se por um lado o *offset* escancara as portas tanto para o barato quanto para o refinado, por outro ele é extremamente gentil com o suporte. A impressão úmida e indireta é plana, não tendo a faculdade de criar qualquer tipo de relevo que não seja ilusório. Essa gentileza técnica, além da característica rotativa das máquinas, impede o uso de papéis muito grossos ou rústicos, devolvendo espaço para a tipografia e a flexografia. O próprio processo de impressão tipográfica pode ser utilizado como gerador de suas próprias cicatrizes. Drucker (1995, p.190) lembra esse fato ao comentar a obra de Ken Campbell, de páginas saturadas de tinta de impressão, que podem traduzir em termos gráficos qualidades de desfiguração, obliteração

Henri Matisse, *Jazz*, 1947, em exibição no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2000 (exemplar do acervo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro). Embaixo, edição contemporânea comercial, fac-similada.

e violência. Considerações complementares podem ser localizadas em apreciação de Rodney Philips, curador de uma mostra de Campbell. Apontando o uso de uma pesada prensa de provas Vandercook mesmo para a elaboração de imagens delicadas e brilhantes, ele nota que isso desmentiria a "sua gênese torturada" (*Broken*..., 1994). Para o mesmo prospecto, comentando o livro *Skute Awabo*, 1992 (tiragem de apenas doze exemplares), Julian Freeman diz que a obra "afirma e denega a Bíblia e Conrad igualmente. Em vez, chamas são vistas de relance entre suas páginas: luzes que, quando avançam, nem guiam, nem saúdam, mas que podem consumir ou cegar."

Ken Campbell, *Father's garden*, 1989 (Drucker, 1995, p.251).

Sequestro e aliciamento da aparência e da leitura

Reitero que o problema do ovo e da galinha interessa pouco para esse trabalho. Polemizar sobre isso envolve outro enfoque e outros procedimentos historiográficos, embora isso venha ocorrendo nesta pesquisa, inevitavelmente. O que mais interessa é perceber o que constitui o fato, ou seja, que amostras de obras vêm frequentando as coletivas do gênero. E, por consequência, que considerações críticas as têm acompanhado. A demarcação do território de presença da arte no livro tem sido uma constante. El Lissitzky, depois de elogiar Sonia Delaunay-Terk, já tinha informado a existência de uma nova ordem em texto original de 1926.

> Entre nós na Rússia o novo movimento iniciou em 1908 [...]. Esses não eram numerados, não eram cópias de luxo, eles eram baratos, não encadernados, brochuras, que nós devemos considerar hoje, apesar de sua urbanidade, como arte popular. Os camaradas Popova, Rodchenko, Klutsis, Syenkin, Stepanova e Gan dedicaram-se eles mesmos ao livro. [...] Nós sabemos que estando em contato com eventos mundiais e acompanhando o progresso do desenvolvimento social, que com a estimulação perpétua de nosso nervo óptico, com o domínio da matéria plástica, com a construção do plano e seu espaço, com a força que mantém a inventividade em ponto de ebulição, com todos esses recursos, nós sabemos que finalmente deveremos dar uma nova eficácia ao livro como uma obra de arte. Contudo, no presente dia e época nós ainda não temos nenhuma nova forma para o livro como um corpo; ele continua a ser uma capa com uma sobrecapa, e uma lombada, e páginas 1, 2, 3... (Citado por Brad Freeman em *JAB* 9, 1998, p.2)

E pouco antes, em 1920:

> Construir um livro como um corpo movendo em espaço e tempo, como um relevo dinâmico no qual cada página é uma superfície portando formas, e a cada virada de página uma nova travessia para um novo estágio de uma estrutura singular. (Citado por Railing, 1991, p.37)

O reverso da moeda é a regra ideológica (e às vezes mercadológica) que assombra as noites de projetistas gráficos, uma vez expressada por Aloísio Magalhães (1981, p.77): "tudo o mais é absolutamente relativo, porque entre ter um livro bonito, por exemplo, ou, na impossibilidade deste ser bem cuidado, tê-lo de qualquer modo é mais importante que qualquer coisa". Para um objeto livro tradicional (comercial e industrializado) a postura desejada pelo mercado deve estar a par com a tradição, sendo poucas as variações permitidas. O oposto se dará com o livro-objeto. Este busca sua condição de objeto ímpar pela individualização de seu visual e de sua relação com o espaço. As convenções devem ser, se não agredidas, ao menos transgredidas. Como, por exemplo, ao utilizar metal para narrar a vida de Cristo, ao invés da caligrafia, nas bíblias de Gutenberg, além de ter a pretensão dessa narração a partir de um país bárbaro, e não a "culta Itália" (Manguel, 1996, p.370, nota 17). Referindo-se a recusa do Duque de Urbino em aceitar em sua biblioteca de livros manuscritos a presença dos livros de Gutenberg (que o Duque considerava horríveis), Magalhães afirma "a necessidade que o homem tem de se ater às formas anteriores" e a "dificuldade que temos de romper com a tradição e inaugurar uma outra" (p.79). Buscando aceitação, Gutenberg teria tentado desesperadamente fazer com que seus caracteres fundidos parecessem com letras manuscritas. E todo gesto fundante que rompe com a tradição seria "de início um pouco grotesco".

Aloísio Magalhaes, *Improvisação gráfica*, 1958 (acervo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro).

Umberto Eco tem repetido que paralelamente à força da civilização da visão, prossegue a marcha da civilização da leitura, num certo processo de integração. Ele credita a permanência da literatura à existência da narrativa: "Ela não desapareceu. Ao contrário, expressa-se na sede de narrativas e na procura de jornais, de novelas, de televisão, do

cinema e dos livros. Reina o desejo da narrativa".[42] No livro de artista dos anos 90 pode ser detectada uma diminuição gradual da espacialidade poética e da razão sistêmica conceitual em favor de um certo argumento narrativo, muitas vezes prosaico. Isso num certo sentido atende à premissa mítica de obrigatoriedade de haver a relação com uma dada realidade.

Seth Doolin,
The paranoid alphabet, 1996.

> A narrativa, no nível ofertado a partir do códice, apresenta a subordinação, de um léxico da fantasia, a um princípio de realidade – o nível real desta linguagem, ou seja, aquilo que é ofertado como verdade do ponto de vista da comunidade. (Mendonça e Sá, 1983, p.205)

Essa aproximação com o real se dá fisicamente pelo cenográfico ou pelo transformismo. Com frequência um livro de artista não é o que parece. E às vezes se apropria da conformação exterior e dos padrões de estilo de outros objetos gráficos, tanto livros como assemelhados. É frequente, por exemplo, a simulação de livros infantis, ou o uso de seus estilos de ilustração, para tratar de temas como segregação racial, consciência política, condição da mulher e das minorias. Isso também facilita o ingresso da figuração com traços ingênuos. O acabamento vai da simples fotocópia até o uso de plásticos.

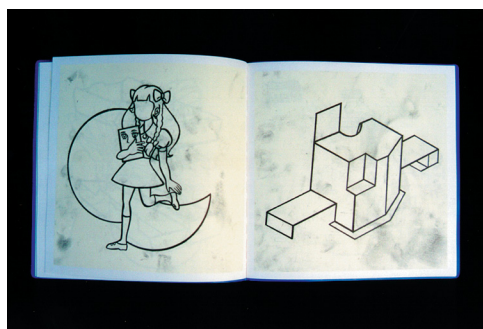
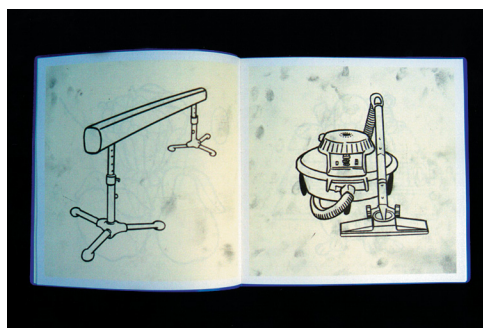
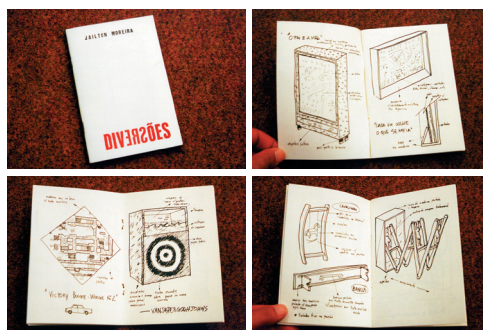
The paranoid alphabet, 1996, de Seth Doolin, é uma curiosa brincadeira em que para cada letra do alfabeto corresponde uma paranoia própria ou coletiva. Os traços lembram desenhos de humor, mas mais toscos. Tem 56 páginas em fotocópias, obtidas simplesmente pela dobra de quatorze folhas comuns, onde a primeira serve de capa, e grampeadas a cavalo. O aspecto geral é de uma produção pobre, mal-acabada, marginal, mas criativa e barata.

Tecnicamente mais sofisticado, *Fingerprints*, 1998, de Hiro Sugiyama, envolve outras técnicas na sua produção. Com formato quase quadrado, tem capa azul em plástico maleável (vinil), com impressão provavelmente serigráfica. O miolo é em duas

[42] Entrevista a Juremir Machado da Silva, jornal *Zero Hora*, Segundo Caderno, 28 de novembro de 1992, p.9.

impressões, sendo vermelho e azul na página de rosto e na página do colofão, e preto e amarelo-claro (creme) nas restantes. As imagens são desenhos com grossas linhas pretas lembrando publicações infantis de colorir (o original é a lápis sobre base gessada). Os objetos cotidianos representados lembram a cultura pop, mas sofrem uma discreta deformação funcional, como em uma intromissão de relações inconscientes. A impressão em *offset* inclui as manchas e marcas de dedo do processo, o que dá à obra uma aparência "suja".

Esse travestismo avança por todas as configurações gráficas livro-referentes, aproveitando-se de cada particular estilo de redação ou apresentação. São relatórios e dossiês industriais, encartes de publicidade, folhetos turísticos, malas-diretas, manuais técnicos... Enfim, uma gama muito ampla de suportes para a palavra impressa que acompanha a imagem. Trata-se aqui de usar a retórica mais que a poética. Mas uma retórica plagiarística que proporcione acesso à aparência gráfica da obra, como um disfarce para outros discursos. Na maioria dessas ocorrências a função do texto é maior do que se poderia imaginar, em se tratando de obra de artes visuais. E também aqui o humor ou a ironia ganham espaço. Como em *Diversões*, 1986, de Jailton Moreira, um pequeno catálogo grampeado que traz em suas páginas a descrição quase taxionômica de engenhocas impossíveis, que têm a ambição de serem máquinas de provocar alegria. No título, as três letras centrais estão impressas de forma espelhada (o que era no sentido da direita passou para a esquerda).

Dentre muitos guias e manuais mais recentes, existem duas obras de custo ínfimo que têm formatação singela e leitura con-

Hiro Sugiyama, *Fingerprints*, 1998.

Jailton Moreira, *Diversões*, 1986.

vencional sem conflitar com o propósito de seu conteúdo. De 1995 é *A begginer's guide do art deconstruction*, de Norman Conquest. É um livreto de vinte páginas de papel comum com impressão *offset* em preto e uma capa em papel um pouco mais espesso, pigmentado (impresso em serigrafia por Brian Clark). Essa é a terceira impressão; as outras foram em fotocópia, em 1991, e em periódico, em 1992. Ela não tem ilustrações, salvo uma vinheta na página de rosto (palheta e pincel) e uma foto no final (uma Mona Lisa com uma lata na cabeça). Conquest se apresenta como um artista verbo-visual, "membro fundador do grupo anticensura Beuyscouts of America", uma brincadeira com o nome de Joseph Beuys e *boyscouts*, "escoteiros". Ele propõe que sejam utilizados métodos eficientes para a desconstrução parcial da obra de arte ou para a sua obliteração total, de preferência a segunda, já que uma restauração manterá o seu valor, e, às vezes, esse valor poderá até ultrapassar o original. Recomenda quatro métodos básicos: demolição manual (introduzida pelos primitivos dadaístas; para obras complexas, como uma vídeo-instalação de Nam June Paik, recomenda ferramentas pneumáticas), queima (nesse caso deve ser levada em conta a legislação local a respeito da poluição por fumaça), desconstrução mecânica ("atacar e destruir uma obra de arte é ótimo, mas demolir uma galeria inteira ou museu é divino"; recomenda o uso de guindastes e escavadeiras) e explosão por dinamite (o método mais eficiente, que acompanha a rápida evolução internacional dos preços das obras de arte). Um anônimo teria declarado: "Eu nunca me esquecerei da noite em que eu arrebentei com seis Warhols com uma única carga". Impresso em *offset* com uma tiragem aberta, existe também uma edição especial de cem exemplares assinados, numerados e com uma folha encartada impressa em *laser* colorida. Por essa valorização, o preço sobe de dois para cinco dólares.

Norman Conquest,
A begginer's guide do art deconstruction, 1995.

Um trabalho mais rústico, com a aparência de um polígrafo e todo em fotocópias em preto-e-branco com espiral plástica, é *A guide to art vandalism tools, their history and their use*, 1996, "uma enciclopédia ilustrada" de Steve Goss. O texto é conduzido com seriedade e uma certa falsa cerimônia. Em ordem alfabética são descritas as ferramentas utilizadas por vândalos para destruir obras de arte. Por colagem (e talvez redesenho) são juntados ilustrações e diagramas descritivos de suas partes componentes ou de seu funcionamento. Além de útil para aspirantes ao vandalismo artístico, o livro

de Goss oferece uma pesquisa histórica. Somos informados quanto ao uso de *sprays*, que o artista Tony Shafrazi, em 28 de fevereiro de 1974 entrou no MoMA e "grafitou" de vermelho a *Guernica*, de Picasso; para o público que olhava perplexo e para o guarda que o deteve ele declarou: "Chame o curador, eu sou um artista". Anos depois, em 1980, ele abriu uma galeria. O guia ainda descreve o uso de tesouras (que mereceram duas páginas), martelos, serrotes, canivetes, revólveres, fósforos, agulhas e até batom, entre outros objetos.

> 23 de novembro, 1977: Ruth van Herpen, em Oxford, Inglaterra, beijou uma pintura do artista de vanguarda norte-americano, Jo Baer – manchando-a de batom. Ela explicou ao juiz que a razão por seu vandalismo foi porque "[o trabalho] parecia tão frio. Eu só o beijei para alegrá-lo".

Acompanham o texto desenhos dos batons Coty, Elizabeth Arden, Yardley e lápis labial Gala.

O mimetismo com o objeto referido pode ser total, até atingir a qualidade de simulacro. Simultaneamente a isso, o discurso da obra será uma fala (ideia) inferida da formatação (imagem) do texto impresso. Esse texto passa então a ter função contextual. Esse é o caso de *The menu*, 1995, uma estranha obra de Toby Lee Greenberg, com colaboração de produção de Sally Alatalo. A capa tem apenas o título, em dourado; é de um material sintético semi-rígido (possivelmente vinil), imitando couro ou napa, na cor bordô, com cantos arredondados. Tem 68 páginas unidas à capa por elástico dourado, com ponteiras em metal também dourado. O formato é 28,7 x 22 cm, maior que o usual para um livro, mas adequado a uma apresentação que imita um cardápio de luxo. Só existe impressão nas páginas ímpares, e apenas de texto. Os cardápios são em tipologia itálica *script*, fonte de texto frequente na emulação de requinte.

Steve Goss,
A guide to art vandalism tools, their history and their use, 1996.

Não são dadas explicações. Na primeira página, centralizado, o prato: "lagosta ao termidor & caviar". Na seguinte, "omelete de queijo / quiabo frito / bolo de chocolate" e a observação entre parênteses "(Vegetariano)". A próxima é mais elaborada: "coelho

frito (de preferência selvagem) ao creme / caldo de carne com pimenta preta / biscoitos de leite desnatado com molho / torta de amoras com creme de nata batida”. Os cardápios prosseguem, inclusive com pratos vulgares como Big Mac ou *banana split*. As pistas vão surgindo aos poucos. No pé das páginas, à direita, estão as informações do comensal, em tipos retos menores: “John Rook / 19 de setembro de 1986 / 2h11min / Raleigh, North Carolina”. O prato, “12 cachorros-quentes”. E a observação: “(Comeu apenas três)”. Vai-se pressentindo a proximidade do esclarecimento. Descobrimos que “James Dupree Henry / 20 de setembro de 1984 / 7h9min / Starke, Florida” comeu pela primeira vez “uma dúzia de ostras com molho picante”. O que se descreve é um quadro deprimente. São as últimas refeições de 34 condenados à morte no sistema prisional norte-americano. O trabalho tem uma atração ambígua, entre o *kitsch* e o político. A emoção estética pelo entendimento se transforma em dissabor, e daí para uma profunda dúvida a respeito da relação entre o objeto artístico e a mensagem explícita. O único gesto possível para esses condenados à execução é a autoridade para fazer seu último pedido, firmado na certeza de ser atendido. Além dessa versão, *The menu* tem também uma edição de luxo, com capa almofadada e cantoneiras de metal, mais uma litografia de um cardápio. Essa tiragem diferenciada possivelmente eleve o mórbido à dimensão do macabro.

Toby Lee Greenberg,
The menu, 1995.

Comer, morrer, amar são recorrências cada vez menos raras no livro de artista, acompanhando o crescimento da aceitação da narrativa nas artes visuais que utilizam as novas mídias, já não tão novas. A sexualidade, principalmente, reivindica para si um espaço mais significativo dentro da produção global.

Mas curiosamente, a pornografia, que é a imagem, narrativa ou espetáculo que expõe um assunto ou motivo obsceno, parece ter uma ação muitíssimo diminuída no meio. O pornográfico talvez seja mais uma condição de consumo ou do consumidor de uma imagem, do que da própria imagem em si. E o livro pode ser, como citado anteriormente por Helen Douglas, um veículo que fecha, que esconde, em contradição com a sua função divulgadora. A propósito do elo de Jean Dubuffet com a palavra, primeiro com obras em colaboração e depois individuais, Riva Castleman aponta sua impossibilidade de ser pornográfico.

Jean Dubuffet,
Bonpiet beau neuille, 1985.

> Nesse caso, Dubufett incorpora uma antiquíssima tradição de fazer livros "sujos". Imagens e textos pornográficos são muito mais velhos do que os próprios livros, mas a forma do livro tem sido sempre um contêiner perfeito para esconder tal material da visão geral. Porque a inspiração de Dubufett nesse período era a arte das crianças, suas atitudes não afetadas pelos códigos de conduta e representação foram tomadas indiscriminadamente. Diferente dos costumeiros encontros sexuais em bordéis, que encontram seu canal em livros com gravuras de Masson, Jules Pascin e Picasso, para citar os mais prolíficos nessa área entre os artistas do século 20, os casais de Dubufett desafiam o contexto lascivo por serem simples, flutuantes, desenhos infantis de homens e mulheres fazendo sexo. (Castleman, 1994, p.46; imagem de Dubuffet, p.187)[43]

---

[43] Castleman se refere especialmente ao livro de Jean Dubuffet, *Labonfam abeber par inbo nom*, 1950, que não está aqui reproduzido por impedimentos de cronograma. O Department of Photographic Services and Permissions do MoMA gentilmente ofereceu a possibilidade de produzir uma foto para esta pesquisa. Como chegaria tarde, comprometendo muito os prazos, lamentavelmente foi necessário recusar. Utilizou-se, apenas, as imagens possíveis dentre as elegíveis. Acrescento que, por solicitação do Museu, as fotos das obras de seu acervo utilizadas devem ser acompanhadas, mesmo que em nota à parte, da legenda completa, como segue. Henri de Toulouse-Lautrec, capa frontal de *Yvette Guilbert*, com texto por Gustave Geffroy; Paris: L'Estampe Originale (André Marty), 1894; litografia por decalque impressa em preto oliva, capa com 38,2 x 41 cm irregulares; Coleção Louis E. Stern. Robert Rauschenberg, *Shades*; West Islip: Universal Limited Art Editions, 1964; múltiplo com seis litografias

Castleman também observa que a representação simbólica tende a exceder em quantidade a representação gráfica. O livro de artista envolvido na arte conceitual estava inserido num período de abertura sexual e por isso tinha temas sexuais apenas ocasionalmente. Pornografia seria rara, e usada para declarações sobre a ordem social. Martha Wilson sugeriu algo semelhante (em entrevista para Thomas Padon, em Lauf e Phillpot, 1998, p.120) ao comentar que o erotismo, às vezes pornográfico, passa despercebido em suas ocorrências no livro de artista.

> Dois lugares vulneráveis no mundo da arte onde os artistas têm sido escoriados são a arte da *performance* e a fotografia, ambos campos jovens. Livros circulam há mais de 500 anos, ao passo que a fotografia tem circulado somente há 150 anos, e a *performance* por 85 anos, mais ou menos. Nus em pinturas não erguem uma sobrancelha, mas corpos despidos podem todavia excitar a imaginação puritana. Além disso, você pode fechar um livro; ele não está na sua cara como uma fotografia de Andres Serrano.

A sexualidade está de fato mais presente através de manifestações confessionais, essas sim num número sensível, lado a lado com as confidências de problemas do afeto que envolvem o estado ou a condição de ser humano do nosso corpo. Isso parece ser amplificado pelas características inerentes à leitura. À parte o sentido estendido de leitura, que envolve percepção visual e associação de outras imagens que não a letra, ela é a decodificação de um significado compartilhado, que envolveria duas ações introspectivas: "*ver* a palavra e *levá-la em consideração* de acordo com informações conhecidas" (Manguel, 1997, p.50-51). A comunicação é compartilhada com maior eficácia pela visão unificadora, mas quando envolve a narração, essa é mais direta com o auxílio verbal. Cumplicidade e confidência próximas de seu rincão tradicional, a letra.

A relação entre emoção, comoção, corpo humano e arte encontra no livro um suporte com resultados especialmente expressivos. Como nos já citados *Difficulty swallowing* e *The menu*. Outro exemplo peculiar é a edição canadense bilingue *m: melancholia & melanomata/mélancolie et mélanome*, 1996, de Barbara McGill Balfour. Fez parte de uma exposição homônima. Tem formato quadrado em papel cor de areia, com textos em tipologia cursiva criada pela própria artista e fotos em preto (impressão *offset*, com a participação de colaboradores técnicos). Somente uma foto é colorida. Algumas imagens reproduzidas pertencem às series litográficas *Maculae*, *Melanomata* e *Taches de rousseur*. O volume não é paginado, e tem os textos nas páginas ímpares e as imagens nas pares,

---

sobre plexiglas: uma permanentemente montada (página de título) e cinco intercambiáveis numa armação de alumínio com encaixes e iluminada por lâmpada intermitente; painéis com cerca de 35,5 x 35,5 cm cada; caixa com 38,4 x 36,8 x 29,9 cm; doação de Celeste e Armand Bartos Foundation. Lucio Fontana, *Portrait d'Antonin Artaud*; Paris: Georges Girard (impressor do texto)/Le Soleil Noir, 1968; cinco múltiplos: um de aço polido, um de latão, dois de plexiglás colorido e caixa de madeira pintada; páginas: 19,5 x 14,2 cm; Monroe Wheeler Fund. Marcel Broodthaers, páginas não-numeradas de *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard,* de Stéphane Mallarmé; Antwerp: Galerie Wide White Space; Cologne: Galerie Michael Werner, 1969; fotolitografia em preto sobre papel transparente com páginas no formato 32,5 x 25 cm; adquirido com fundos doados por Howard B. Johnson em honra de Riva Castleman. Todas as fotos foram produzidas em 2000 pelo MoMA.

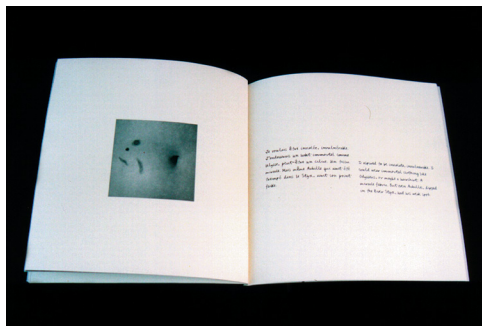
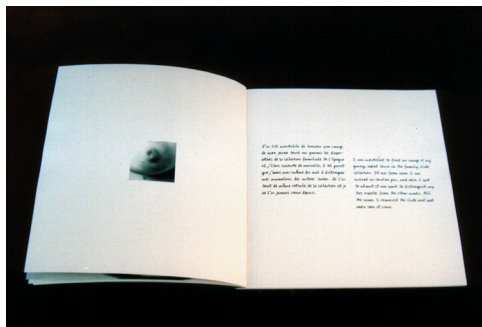
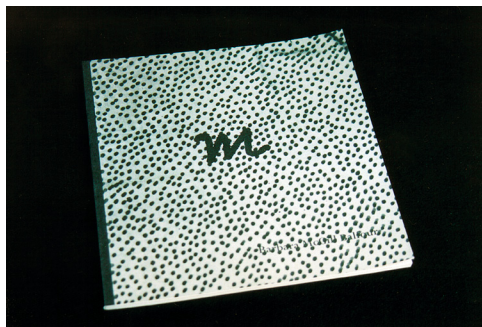
salvo em duas exceções. Autobiográfico, ele traz cruzamentos entre o estado mórbido que pode acompanhar a consciência de mortalidade, a depressão causada por um câncer de pele maligno (melanoma) e a etimologia de palavras como "melan", preto.

> A linea alba existe, muitas vezes imperceptível, como uma linha pálida na superfície da pele da mulher, descendo do umbigo até a área púbica. Relacionada com níveis de ácido fólico, essa marca escurece pelo aumento da pigmentação durante a gravidez e se torna a linea negra. Essa linha normalmente desaparece após o parto.

Melanina é o pigmento escuro que dá cor aos cabelos e à pele. O elemento compositivo *melan*, do grego, significa negro, sombrio, escuro. O estado de depressão chamado de melancolia tem esse nome porque se acreditava que sua causa era a presença de bílis negra no corpo.

> Eu aspirei ser inviolada, invulnerável. Eu poderia vestir roupas imortais como Ulisses, ou talvez um cilício. Um tecido prodígio. Mas mesmo Aquiles, mergulhado no rio Styx, tinha seu ponto fraco [*spot*].

A presença ameaçadora do preto é percebida diretamente pela capa e fotos, bem como por milhares de pequeníssimos pontinhos que recobrem o papel. Como cada sinal da pele da artista, que guarda em si um prenúncio de finitude.

Um outro tipo de comunicação verbo-visual é o que realiza uma dissertação "física" (num sentido ambíguo) apenas pela leitura de registros escritos, onde a imagem é apenas a imagem da caligrafia. Como em *Figures of speech*, 1995, de Joseph Grigely. Nesse caso a palavra é lida como parte integrante de uma imagem, as fotos de recados manuscritos. Por isso, dar forma à fala. Com formato um pouco maior que o

Barbara McGill Balfour,
m: melancholia & melanomata/ mélancolie et mélanome, 1996.

anterior (26 x 21 cm), tem 32 páginas em preto-e-branco, com capa no mesmo papel, o que dá a ele aspecto modesto, sensação ampliada pelo uso, entre as reproduções fotográficas, de imagens fotocopiadas. Todas elas são de anotações ou bilhetes para o artista em pedaços de papel, versos de envelopes ou qualquer superfície que possa ser anotada. Há um cartão de visita com um coração desenhado, uma cartela de fósforos com "Eu sou Heidi. Itália.", há papéis apenas com nomes. Um bilhete pede que o artista busque uma torta grande, com peperoni em duas fatias. Um pedaço de papel pergunta se os preservativos precisam ser especiais e um outro se ele tem um poema de Gomringer. A fala é, portando, figurada, porque não existe outra possibilidade para o artista: ele é surdo. Tirados do contexto, esses pedaços de papel se tornam misteriosos, absurdos ou até engraçados. A leitura é exercitada pela imaginação, que deve reconstruir o contexto e a intenção de uma mensagem escrita às pressas. Como em uma indagação escrita no que parece ser um envelope: "Que tipo de arte você faz?".

Joseph Grigely,
Figures of speech, 1995.

Polimorfismo, desconstrução e destruição

Em artigo de 1993, Mirella Bentivoglio reivindicou a importância italiana na gênese do campo da arte em livro através da participação pioneira de *Contemplazione*, 1918, do escultor Arturo Martini, como um livro de artista estrito, e de *Parole in libertà futuriste: tattili-termiche olfative*, 1932, do ceramista Tullio d'Albisola (originalmente Mazzotti) e do poeta Filippo Tommaso Marinetti, como o primeiro livro-objeto. A obra de Martini é um pequeno livreto de 14,2 x 10,5 cm, concebido originalmente em

1916 e executado dois anos após pelo artista, numa primeira tiragem de poucos exemplares, e por ele reimpresso em 1936, sempre em xilogravura (40 gravuras, em 84 páginas). Teria sido o primeiro livro sequencial com escritos não semânticos: grupos de linhas ou faixas paralelas, com pausas irregulares e divisão em capítulos (Jentsch, 1992, p.182). O artista pretendeu-o uma prece, tendo como modelo um livro de rezas (Bentivoglio, 1993, p.93).

Arturo Martini, *Contemplazione*, 1918 (acima, em Bentivoglio, 1993, p.93; ao lado, em Jentsch, 1992, p.182).

O livro de Tullio d'Albisola e Marinetti é maior (23,5 x 21,5 cm) e mais pesado (600 gramas), feito com quinze lâminas de lata.[44] Foi impresso em litografia colorida sobre folhas de lata, sendo o mais famoso exemplar do livro mecânico futurista. Foi elaborado na fábrica de objetos futuristas chamada Lito-Latta, criada em 1927.

> Nenhum traço na sala de trabalho de prensas de impressão ou caixas de tipo, mas pedras litográficas para decorar superfícies de metal e um ensurdecedor barulho de tesouras, dobradeiras, aparelhos de fazer bordas. Embora prosaico, o jornalista se encontrava numa fábrica para a produção de objetos de folha metálica. Era aqui que as edições dos livros de lata dos futuristas eram manufaturados. A fábrica, empoleirada sobre os íngremes rochedos, projetando-se sobre o mar em Zinola, perto de Savona, empregava 180 pessoas, das quais 150 eram mulheres. Dado o caráter não-doméstico dos instrumentos pesados requeridos para processar o metal, essa alta percentagem de mulheres é surpreendente. O trabalho era simultaneamente exaustivo e delicado. As páginas de cada livro eram viradas com a ajuda de juntas articuladas seguras por arames paralelos, ocultos na lombada tubular. (Bentivoglio, 1993, p.95)

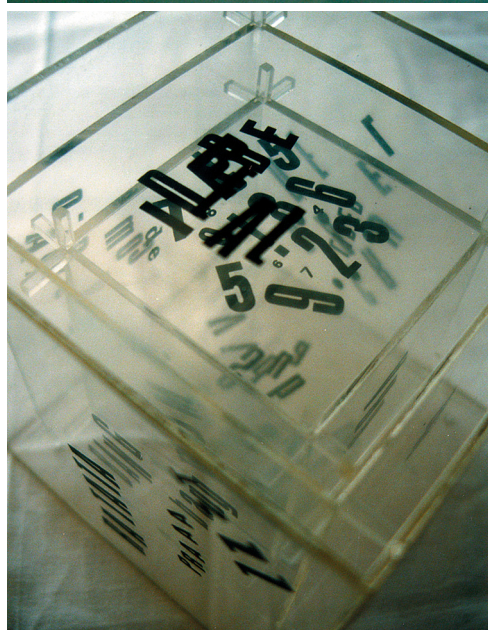
Tullio d'Albisola e Filippo Tommaso Marinetti, *Parole in libertà futuriste: tattili-termiche olfative*, 1932 (Jentsch, 1992, p.98).

Bentivoglio reitera que os livros-objetos "são livros que submeteram-se a transformações na forma, estrutura ou material". Esses três elementos de sua constituição passariam a ser mensagens. Poderia-se

[44] Aqui mais uma vez se apresenta a dificuldade de se precisar a página. Segundo Castleman (1994, p.223), 15 "fólios", incluindo a capa; segundo Jentsch (1992, p.98), 15 "folhas" de lata; segundo Bentivoglio (1993, p.95), 24 páginas; segundo Books as Art (1993, p.18), 26 "páginas". Provavelmente são 13 lâminas (26 páginas) mais 2 para as capas.

dizer, por isso, que a diferença entre livros de artistas e livros-objetos é que "um livro de artista (como *Contemplazioni*) é um livro regular com um conteúdo irregular e o livro-objeto é um livro irregular" (p.95).

Independente das proposições sobre quem foi o primeiro a fazer o quê, a ideia do produto de uma fatura ou construção parece ser inseparável da arte bibliomórfica, mesmo quando conceitual. A cristalização do gesto ou ação que pesquisa pode ser considerada uma das significativas características de identidade do livro-objeto. Separar deste o livro de artista, exige algum cinismo científico, já que apenas os seus casos extremos podem ser isolados como típicos. Entretanto, é verdade que a liberdade formal possível é o principal objetivo experimental dos dois casos. Mas o livro objeto é mais plástico. Portanto, guarda mais as cicatrizes do gesto fundador.

Um caso raro de experimentação plástica é o que vem sendo desenvolvido por Neide Dias de Sá. É raro porque guarda uma rigorosa linha de pesquisa há muitos anos, comprometida com seus princípios geométricos. Isso não parece usual no livro-objeto, onde os artistas são camaleônicos, muitas vezes até a exasperação. Neide propõe uma conduta que invoca o método e a assepsia nos recortes da página, em obras praticamente inalteradas desde 1973. Essa linha diretriz, rigorosa, e num certo sentido classicista, esteve sempre ao lado da pesquisa intermidial. A busca da comunicação interpessoal pela visão foi sua premissa formadora. Fez-se presente na pesquisa da utilização de ferramentas artísticas na formação de crianças normais e excepcionais (dirigiu o Núcleo de Arte Heitor dos Prazeres, no Rio de Janeiro, de

Neide Dias de Sá,
Transparência (Caixa), 1969.

1966 a 1983). Entretanto, foi com o grupo ou movimento Poema-Processo que ela buscou as soluções semióticas definidoras de seu projeto artístico, com pesquisas em códigos, composição visual, relação verbo-visual com ênfase na imagem, poemas espaciais, arte postal e eventos de rua, quase sempre relacionados com a poesia visual. Ainda aplicaria a noção de poema no cinema super-8, no vídeo e em *out-door*.

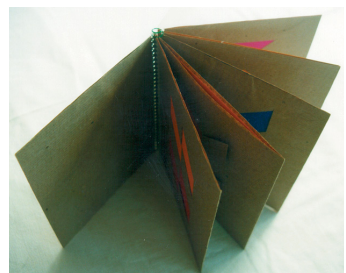
> Em particular, dela deve ser lembrado, dos anos sessenta, as páginas sem palavras, com condensados raciocínios gráfico-ideogramáticos [...]; as leituras táteis, as contraformas de letras, as destruições matemáticas, o "strip" de 1967 onde as imagens fotográficas, tiradas de revistas ilustradas e objetualizadas por recortes, se dispõem em ordens diversas escolhidas pelo público. (Mirella Bentivoglio, 1980, apresentação para exposição em Savona, Itália)[45]

Neide Dia de Sá, *Registros*, 1998 (foto cedida pela artista).

Poema é a palavra-chave para a aproximação às obras de Neide. Por ser a coisa mesmo da poesia (do grego *poíesis*, "ação de fazer algo"), o poema (do grego *poíema*, "o que se faz") materializa a expressão, mesmo sem a presença de palavras. Suas incursões nesse campo serão, por isso, construtoras e processológicas. Produz poemas-objetos e livros-poemas, que era a forma como o poema-processo (e outros movimentos da poesia visual) denominava o livro-objeto por eles produzido. Seu cubo de acrílico incolor *Transparência*, de 1969, é por ela apresentado tanto como um poema-objeto como um livro-objeto. Tem outros dois cubos igualmente transparentes dentro dele, com palavras ou seguimentos de palavras em preto, aplicadas sobre as suas superfícies. Precisa ser manuseado para que as visões possam

Neide Dias de Sá, séries *Poemãos*, 1976-1998 (fotos cedidas pela artista).

[45] Tradução do italiano por Tânia Cervo.

Neide Dias de Sá, *Livro poema 1* (esquerda), *Livro poema 2* (direita) e *Livro poema 15* (embaixo), 1985.

ser semantizadas a partir da sobreposição das superfícies. Apesar do título, a obra é conhecida simplesmente como *A caixa*.

Registros, um trabalho recente de 1998, é de construção mais simples, embora maior. Trata-se de uma grande manta de borracha preta de 1,5 m de largura que pende da parede e segue pelo chão, totalizando 10 metros. Nela estão aplicados caracteres, ideogramas e outros sinais em vinil branco, além de gravetos também brancos. Pode-se, ou deve-se, andar sobre o trabalho. Alvaro de Sá propõe sua leitura acompanhada da experiência tátil com a borracha macia.

> [...] Quase-escrita que pode ser lida a partir do "alto" ou do "baixo".
>
> Partindo da parede lemos a síntese da evolução semiótica – os gravetos, memória do sinal, evoluindo lentamente até os meta-signos.
>
> Começando pelo extremo do chão lemos o processo da poética contemporânea, que saiu do alfabeto, ou seja do discurso, para chegar ao poema visual: um "quadro" de signos à disposição do consumidor, onde gravetos convertem-se em código. Lemos também da história dos últimos tempos da arte contemporânea, que na pintura recuperou o uso dos alfabetos e na poesia o uso da imagem. (Alvaro de Sá, 1998, texto avulso)

Neide Dias de Sá,
exposição Revelação dos Rastros,
Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1998.

A sequência *Poemãos* se aproxima dos livros mais frequentes da produção de Neide. Dentro de capas negras tipo caixa, lâminas soltas integram imagens de alfabetos, silhuetas de mãos e suas distorções. É uma obra em processo, iniciada em 1976 a partir de uma foto de 1970 que mostra a *Caixa* segura com os braços erguidos contra o sol. Cada versão foi executada com os meios disponíveis na época. O conjunto de 1978 foi executado com o auxílio

da fotografia. O de 1983 utilizou a fotocópia. O de 1995, a fotocópia colorida. E o de 1996, que ainda prossegue, incorpora a computação gráfica, existindo no papel e no computador.

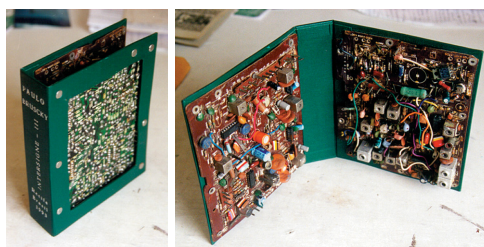
Gal Opiddo, série *Taxidermias*, na coletiva Anti-Mitos Urbanos, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1996.

O livro-objeto dominante na produção da artista tem uma forte unidade. Como já dito, sua conformação remonta a 1973. Eles não têm títulos individuais. Cada um é apenas um *Livro poema*. A feitura é quase um ritual: de folhas de papel colorido são recortadas formas geométricas, a partir de uma grade invisível de linhas ortogonais e diagonais. Não existem cortes curvos. São todos regulares e com elevado grau de acabamento. O trabalho é inteiramente manual, mas não permanece uma só marca de dedo. É liso, puro, preciso, de um abstracionismo geométrico de formas fechadas rigoroso. Não há espaço para acidentes. Em lugar disso, um extremo contraste entre a objetividade do gesto que corta com o estilete e a fragilidade passiva do papel. Executado o trabalho maior, o acabamento engloba a decisão de deixar as folhas soltas ou uni-las através de um espiral plástico, como os usados em cadernos. No primeiro caso, a artista propõe o jogo da visão através dos recortes, deixando ao fruidor a liberdade de alterar a ordem das páginas. No segundo, ela impõe o conceito ordenador da sequencialidade, narrando pelo corte uma experiência temporal. Nos dois casos, as páginas têm coloridos vivos, de duas ou mais cores por trabalho. Independente de serem folhas soltas ou em espiral (com capa), o grupo de páginas será acondicionado numa capa do tipo caixa, cartonada e revestida de papel preto. Em toda a extensão da lombada será colada uma tira de papel pardo na qual estão impressos "Livro poema" e a autoria.

Esses livros poderão ou não participar da pintura geométrica desenvolvida por Neide. Nesse caso, as páginas serão usadas como matrizes caleidoscópicas no exercício de procura de soluções geométricas e na integração de meios. Haverá, assim, na sala de exposição, um conjunto de pinturas recobrindo as paredes e, próximo a elas, à disposição do manuseio do público, um grupo de livros geradores. Eles, em geral, permanecerão no acervo da instituição curadora.

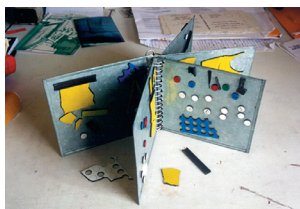
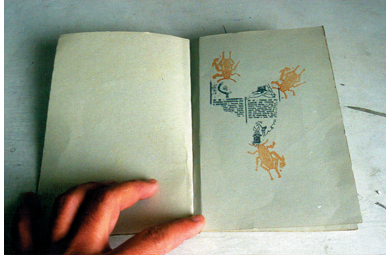
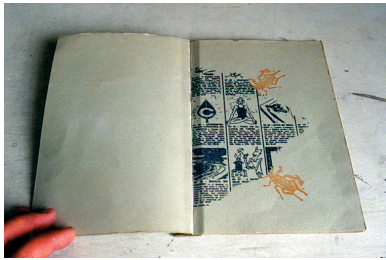
Deve-se lembrar que a integração do livro com outros procedimentos é mais frequente do que possa parecer, e com resultados enriquecedores. Veja-se como exemplo paralelo a esse, a mostra de fotografias de Gal Opiddo, incluída na coletiva Anti-Mitos

Urbanos, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em 1996. O formato é o mesmo, com ligeiras variações: as obras "principais" na parede (grandes fotos coloridas) e sobre dois pedestais, dois grandes livros encadernados. O primeiro tinha pinturas de objetos do cotidiano. Ele antes serviu para compor, junto com o objeto representado na página, naturezas-mortas com sugestão de antropologia urbana. Uma foto poderia mostrar uma cadeira quebrada, que tem sobre ela o livro aberto mostrando uma pintura da cadeira quebrada. Depois disso, o negativo ou fotograma da imagem, guardando sinais de deterioração, seria anexado a uma janela vazada numa página do segundo livro. No dizer da curadora Katia Canton (no folheto de divulgação), o fotógrafo constrói "*kits* de composição e conteúdo que, ao mesmo tempo em que comentam, atropelam temporalmente esses percursos narrativos". O resultado é uma sensação estranha, como se vivêssemos uma integridade corrompida e reconstruída. O que vem de acordo com o título da série de Opiddo, *Taxidermias*. Existe um estigma de morte no processo. Se no seu trabalho persistem o excesso e a mobilidade contextual, gerando um clima de barroquismo apócrifo, em Neide a persistência da regra autoimposta insiste na manutenção de um certo sabor clássico. Nela, a quase imutabilidade de um grupo de seus livros-objetos justifica-se por seu papel de resultado de uma obra em progresso. Uma obra na qual o corte é criador e encerra, como numa cesariana bem-sucedida, o poder de trazer à visão a concreção da gênese.

Paulo Bruscky e Daniel Santiago, *Economia política*, 1990.

Paulo Bruscky, *Intersigne III*, 1993.

O personagem mais frequente do livro-objeto multiforme é o artista experimental, provocativo, descontente com as soluções que encontra e, por isso, sempre na procura. Esse é mais ou menos o perfil de Paulo Bruscky, um dos mais inquietos experimentadores brasileiros de projetos intermidiais. Vem atuando em praticamente todos os espaços das vanguardas artísticas desde os anos 70. Chega a fazer constar em currículos seus "artista e inventor". Sua presença tem sido mais ativa na arte postal, no livro de artista e como instigador cultural. Começou a publicar livros de artista e criar livros-objetos em 1971, como parte de sua produção em parceria com Daniel Santiago. Seus trabalhos muitas vezes carregam doses de humor e ironia (como em *Como ler*, 1974, um livro pão em co-autoria com Santiago, edição da Padaria Nabuco, Recife). Participou de muitas exposições específicas. Na Holanda, teve acesso aos arquivos de Carrión. Em 1981,

Paulo Bruscky, *Ente*, 1984.

Paulo Bruscky,
Variações, 1992.

Paulo Bruscky,
Livrobjetojogo 1, 1992.

Paulo Bruscky,
Livrobjetojogo 2, 1993.

Paulo Bruscky, *Rubber book*, 1978.

recebeu prêmio da Fundação Guggenheim, Nova York, por filme/livro, sendo bolsista da Fundação no ano seguinte.

Bruscky opera no terreno da absoluta criatividade. Difícil de ser enquadrado, pode-se defini-lo ao menos como anticomercial e marginal. Produziu livros-objetos de todas as formas possíveis. Fez livros em xerox (*Alto retrato*, 1981, já comentado em capítulo anterior), com carimbos (*Rubber book*, 1978, onde baratas comem e "descomem" o texto), de papelão (*Variações*, 1992, com intervenções a tinta sobre papelão ondulado), de lata (*Livrobjetojogo 1*, 1992, com sobras de ímãs coloridos), de pano (*Livrobjetojogo 2*, 1993, muito colorido, com casas e botões), livros que abrem em sanfona (*Ente*, 1984), livros que nunca abrem (*Time of book*, 1994, de latão amassado), livros alterados (*Volume superior/volume inferior*, 1990, com Daniel Santiago, um livro serrado em dois), além de muitas intervenções metafóricas em assemblagem (*Economia política*, 1990, com Santiago, com uma torneira metálica incrustada na capa). Sua produção é muito extensa. Numa única individual, em 1984, ele expôs 75 livros-objetos. Até 1998 já tinha realizado cerca de 250 livros.

Paulo Bruscky e Daniel Santiago,
História politico-administrativa do Brasil
e *Volume superior - volume inferior*, 1990.

Paulo Bruscky e Daniel Santiago,
Tipos humanos (1990?).

Não existe linha dominante na produção de Paulo Bruscky que não seja a sua própria exuberância criativa. Ele é o anticlássico por excelência. É *gauche*. "Bruscky iconoclastou Pernambuco todo."[46] O que não significa que seja um biblioclasta. Ao contrário, em sua obra ele reafirma o códice como seu arquétipo. E os ferimentos, muitos e diversos, ou são compositivos e necessários à obra, ou são comentários aos problemas sociais, políticos ou culturais, os quais por vezes o livro representa. Por essa produção abundante, em cascata, Bruscky é exemplo cabal do que Mirella Bentivoglio chama de "librismo".

A onda definitiva que percorreu o mundo da arte pelo livro de maneira tão marcante, parece fazer parte de uma maré maior, movimentada a partir de projetos de artistas

[46] Em texto de José Roberto Aguilar sobre a homenagem de Paulo Bruscky ao poeta Torquato Neto, no catálogo *Iconoclastias culturais*, São Paulo: Casa das Rosas, 1998, página 8.

solitários ou em parceria com escritores de fins do século 19. Esse processo foi reconhecido por Bentivoglio (1990) como uma tendência para escolher o livro como espaço de todo tipo de manifestação. Ela chamou essa tendência de *librismo*, em italiano, ou *bookism*, em inglês. O librismo (nossa origem latina permite a manutenção do termo) considera o livro como um objeto que tem sua forma e conteúdo como entidades inseparáveis. A definição é simples e Bentivoglio não se detém em prestar exagerada reverência ao livro de artista conceitual, bem como não tem preocupação de ressentimento com galicismos ou anglicismos, excludentes e, portanto, diminuidores do universo em questão.

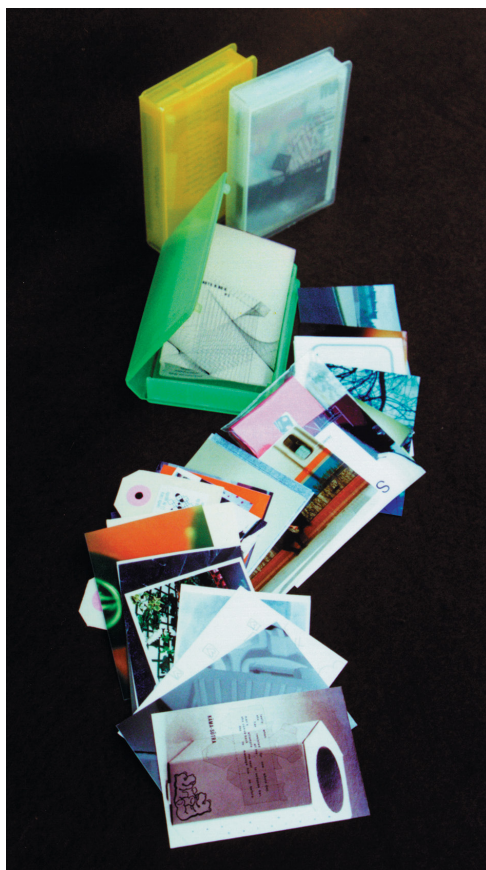
Group Material
(Doug Ashford, Julie Ault,
Thomas Eggerer e Jochen Klein),
Market, 1995.

Der Mittwochsclub/ The Wednesdayclub
(Babsi Bux, Carsten Fischer, Olaf Hackel,
Alexander Meszmer, Jürgen O. Olbrich,
Claudia Richter, Matthias Roth e Beate Voiges),
Das Buch zum Fernsehen - TV/Culture/Book, 1997.

> Assim, no livro, abrem-se todas as cachoeiras da expressão e há quem o transforma em matérias nobres ou pobres ou em formas de mãos e de rostos e quem o faz vegetar ou crescer à medida do homem ou o identifica no mistério da circularidade cósmica fechando-o em dois dorsos; ou o "libra" no ciclo ou o metaforiza como respiro, ou o esconde em uma caixa de fósforos; há quem o penetre ou o finge, o lacera ou o imobiliza, o petrifica, o queima, o costura. Mas as operações de denúncia da história, uma história que este objeto testemunhal tem, ele mesmo, determinado e transmitido, são somente ações de despegamento, de resgate do sacro sinal do conhecimento no redemoinho "orgiário" da matéria. (Bentivoglio, 1990, p.10)[47]

Essa demonstração de carinho pelo livro é compartilhada por Judith Hoffberg, que manifestou esse sentimento em muitas ocasiões. Sobre livros feitos como peça única, que podem rapidamente entrar no circuito de exposições ou serem comercializados, sem a necessidade de impressores industriais, Hoffberg nota que muitas vezes são tratados como ícones ou mesmo talismãs. Sua execução escultórica constituiria um "trabalho de amor" (Hoffberg, 1993, p.12 e 13). Sobre os livros de artista em geral, ela destaca o grau de ternura envolvida em sua feitura e seu desfrute.

[47] Tradução de Tânia Cervo.

Masterbox, 1998 (amarela),
Masterbox II, 1999 (branca),
e *Masterbox #3*, 2000 (verde, aberta).
Editadas em Buenos Aires
no formato 12,1 x 8,3 x 2 cm.
Participantes (e suas caixas):
Alejandro Ros (3), Ana Shprejer (2),
Andrea Shwartzman (2), Bill Fick (3),
Carla Bertone (2), Carla Lucarella (1),
Carolina Mikalef (3), Cecilia Pavón (3),
Cecilia Szalkowicz (1, 2, 3), Cristian Turdera (3),
Cristina Reche (2), Daniel Joglar (3),
Diego Bianchi (2, 3), Diego Posadas (1),
Eduardo Arauz (2), El Niño Rodríguez (1),
Elenio Pico (1, 2, 3), Eleonora Margiotta (3),
Fabián Muggeri (2), Fabio Zimbres (1, 3),
Fernanda Laguna (3), Fernando Brizuela (2),
Florencia Cacciabúe (2), Florencia Puzzo (1),
Gabriela Forcadell (1, 2, 3), Gastón Pérsico (1, 2, 3),
Guillermo Ueno (3), Gustavo Navas (2),
Helio Fervenza (3), Hernán Salamanco (1, 3),
Jaime Serra (2), Javier Galarza (3), Juan Tessi (3),
Juana Ghersa (1), Julia Masvernat (1),
Julieta Escardó (1), Karin Idelson (1),
Laura Escobar (2), Leo Vaca (2),
Lola Goldstein (2, 3), Lucia Koch (3),
Luciana Lardiés (2, 3), Luis Lindner (1),
Magdalena Jitrik (1), Marcelo Sapoznik (1),
María Delia Lozupone (1), María Guerrieri (3),
Maria Ivone dos Santos (3), Mariana Grekoff (3),
Marta Almeida (1), Matilde Oliveros (1),
Maureen Hallbol (1), Max Gómez (3),
Mayumi Nakamura (2), Nacho Iasparra (3),
Pablo Ruiz (1, 2), Pablo Zicarello (2),
Rapa Carballo (1), René Parrondo (3),
Roberto Conlazo (1), Sandra González (1),
Silvia Troian (3), Tea Alberti (1),
Verónica Romano (2, 3), Wilip (1, 2, 3),
Xcella/Chávez (1) e Yanina Szalkowicz (3).

> Livros-obras, livros de artistas, livros feitos por artistas, livros-objetos – uma terminologia que não tem sido assentada por aqueles desta área, mas que agora tem ingressado na literatura como *livros de artistas* – estão ainda a se autodefinir, não para o iniciado, mas para o não-iniciado. Esses trabalhos de arte requerem cuidado terno e amoroso, uma generosa abundância de técnicas de preservação casada com uma compreensão de sua fragilidade e intimidade. [...] Essa ideia de acondicionamento para ideias visuais e verbais está ainda tentando encontrar uma definição, um lar, um lugar para ser reconhecida à vontade, prontamente e facilmente. [...] Nesta época de *microchips* e microcomputadores, o livro-obra é um bem-vindo antídoto tátil, visual e verbal aos *pixels* e ao discurso eletrônico em nossas vidas. (Hoffberg, 1993, p.15)

E de novo caímos no problema interminável dos conceitos. A área de sobreposição entre o livro-objeto e o livro de artista estrito parece ser muito maior do que se afirma,

por um motivo prosaico: são originalmente frutos da arte, portanto reivindicam alguma liberdade de forma e linguagem. Dessa liberdade seriam gestadas as obras que provocariam as críticas mais fortes.

Clive Phillpot (1993, p.10) considerou que houve "o sequestro da forma do livro para a disseminação de arte primeira para uma grande audiência", especialmente nos anos 70, com uma "erosão de ganhos" nos anos 80, num mercado que queria "novos tipos de preciosas edições limitadas e antiliteratos livros únicos". Essa erosão de ganhos estaria diretamente ligada à pressão do mercado para um expressionismo pictórico "aquecido no microondas". A ênfase seria ainda mais ampliada para os livros únicos feitos à mão e os livros-objetos. O conceito "livro de artista" se estenderia até as edições de luxo. Se a quantidade estava ampliada, "enquanto muitos ofereciam inspiração, instrução ou deleite, existiam muitos mais que evidenciavam ideias pobres executadas pobremente", vítimas da "superindulgência do culto dos materiais e excentricidade da forma". Ainda segundo Phillpot, o ideal de democratização da arte e a crença implícita de aptidão literária seriam colocados de lado "pelo culto do livro-objeto antiliterato, que não pode ser aberto e fetichista. O trabalho de centenas de artistas sem talento se tornou horrendamente visível." Considerou parte significativa da produção do início dos anos 90 como de livros-objetos mudos, ostentativos e lúgubres, lado a lado com obras luxuosas e artesanais, mas com algumas tentativas sérias de se continuar a produzir os múltiplos e livretos baratos.

Em texto de 1998, Phillpot retoma o problema, que parece maior para ele do que é para os artistas. Observa que muitos são seduzidos pelas "estruturas excêntricas", o que os levaria a desconsiderar o potencial do códice.

> Os resultados são altamente visíveis. Exposições são atravancadas com bizarras, desfuncionais livro-construções; páginas se desconjuntam em todas as direções; e afetados, mudos livros-objetos, que só servem para fetichizar a cultura livresca, envaidecem-se sob o vidro. Para os mal-informados esses são livros-obras. Entretanto poucos livros de artista múltiplos empregaram variações da forma do códice para atender fins específicos. (Lauf e Phillpot, 1998, p.54)

Seria esse o antilivro citado por Plaza (1982, não paginado) como perversão sobre o livro? Talvez tanto o livro de artista como um objeto, como o livro de artista como uma ideia, se desconstruam por uma possível ansiedade de se afirmar mais como objeto de arte do que de comunicação. Como um tipo brando de egoísmo. Além disso, eles têm seu jogo de tensões (mais ou menos de vanguarda) em oposição dialética ao seu aspecto imóvel (oferecimento ao espetáculo) e a sua participação como obra da vida profissional do artista. Opiniões que percebiam isso já estavam registradas em *Art-Rite*, número 14, de fins de 1976. Como a de Ted Castle (p.7).

> A coisa terrível sobre o conceito dos livros de artistas é que ele contém todos os defeitos dos conceitos de arte, artista e livro. [...] Esse desenvolvimento provavelmente ainda está na sua infância. [...] Mesmo estando à espreita por novas formas e na espreita contra a banalidade, os artistas se aproximam do livro cuidadosamente, como um gato se aproximando de um presente de Natal [...]. Muitos artistas têm horror à literatura, para a qual o conceito livro é altamente

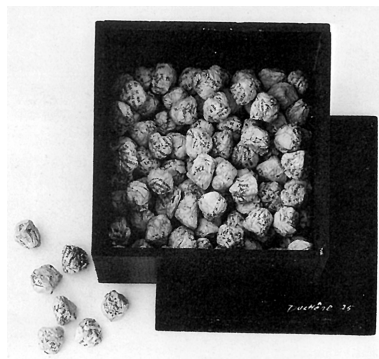
devedor. Não sempre, mas frequentemente, artistas são pessoas que tanto têm sido intimidadas por livros, como que os têm desdenhado. Desse modo, muitos dos livros são tão diferentes de livros quanto possível. Esse efeito é estreitamente ligado às mitologias da linguagem.

A declaração de Richard Nonas envolveu a escultura de forma direta como alternativa para uma dificuldade de escrever (p.11).

> E eu fiz escultura. E aquilo era melhor; mais geral, mais difuso, mais ambíguo – mas também mais imediato. [...] De novo algo estava perdido. Algo importante para mim: uma qualidade narrativa que me mexe e me excita. Algo que eu não posso obter e não quer entrar na minha escultura. É uma qualidade temporal; lembranças específicas usadas como blocos de construção numa escultura que serpenteia pelo tempo. Portanto eu faço livros também. Mas diferentemente do que eu fazia antes. Meus livros são como esculturas agora; construídos pelas mesmas razões e do mesmo modo. Eles visam os mesmos sentimentos ambíguos, trabalham com as mesmas formas não tão regulares e os mesmos materiais pré-formados – eles são objetos; objetos para se lidar. Mas eles fazem o que minhas esculturas não podem: eles saltam, eles movem, eles serpenteiam com a riqueza da ocorrência verdadeira – eles são o espaço entre as esculturas.

Pode-se dizer que essas afirmações, feitas na etapa "adulto jovem" do livro de artista, e situadas entre outras de ação conceitual, sugeriam (mesmo que essa não fosse a sua intenção) uma retomada de soluções mais espaciais e lúdicas. Como ponto positivo, isso desobrigava o artista da dependência verbal, em favor de mais estimulantes projetos visuais. O ponto negativo, se tanto, foi o transbordamento de uma produção espalhafatosa, frequentemente vista com insatisfação por alguns críticos e historiadores.

Anne Moeglin-Delcroix confirma a oposição entre os criadores de livros de artistas estritos e a maioria dos criadores de livros-objetos, concordando com o ponto de vista de Gilbert Lascault segundo o qual eles corromperiam o livro de todas as maneiras, gerando obras "depravadas" (Moeglin-Delcroix, 1997, p.306). Haveria, assim, uma violência biblioclasta a causar dano à potencialidade legível do livro, como na obra de Gérard Duchêne, nos anos 60 ligado ao grupo Textruction, algo como "textruição", que fazia "livros para destruir o livro". Além disso, existiria uma "bibliopraxia", manifestada pelo empréstimo de soluções editoriais clássicas, ou pela ação ou intervenção sobre obras já publicadas, o que estabeleceria um vínculo estreito "entre convenção e experimentação, tradição e invenção, respeito e liberdade".

Os trabalhos menos convencionais quanto ao abandono da página têm um débito inegável com Marcel Duchamp, em especial com a concepção de volume que guarda volume, como contêiner de informação tridimensional, com ou sem o acompanhamento da palavra, preservando ou negligenciando a página. Esse procedimento encontrou um multi-

Gérard Duchêne, *Livre-boules*, s.d. (Moeglin-Delcroix, 1985, p.118).

plicador muito pessoal na figura de Joseph Cornell, com suas caixas e colagens. Renée Riese Hubert avalia que elas podem ser consideradas colagens tridimensionais ou livros subvertidos. Permaneceriam nelas o elo com as artes visuais e a derivação literária. Daí a derivação do livro, agora em sentido levemente diverso do antes citado Ted Castle, como a própria literatura tem uma parcela de sua evolução em dependência das convenções ou limitações do suporte. São construções-livro manufaturadas, relacionadas com o objeto surrealista. São objetos modificados, perturbados ou interpretados "em que o ponto de partida coincide com um objeto específico: um livro. Como a ênfase cai na fabricação do objeto, não no texto, Cornell, que poderia ter parecido marginal ao nosso propósito, é visto como um precursor da recente experimentação na arte do livro" (Hubert, 1988, p.340).

Comentando os resultados obtidos por ele ao inserir objetos em buracos quadrados no centro das páginas de alguns trabalhos, Hubert nota o diálogo entre as duas e três dimensões.

> A destruição da integridade do livro e da unidade da página resulta num volume, nos dois sentidos da palavra. Não é um texto específico mas a própria textualidade que é ilustrada, porque a página vira um fragmento de um volume feito visível a partir do interior ao invés do exterior. Ao mesmo tempo, por meio de seus usuais *peepshows*, Cornell nos distrai do ato de leitura. (p.341)

Hubert ainda destaca os trabalhos de Jan Kristofori e Helmut Löhr. Do primeiro ela destaca a total cobertura com linhas impressas.

> Escrita, impressão em todo o lugar e nenhuma linha para ler! A imagem da impressão substitui o texto; a visibilidade faz a legibilidade fútil. Ou ainda, texto e imagem se problematizando um ao outro, assim como simultaneamente atraem e repulsam o leitor.

Aos livros de Löhr, Hubert considera "desviados".

> O *livre-objet* de Löhr sugere uma peça de escultura acabada não em latão ou mármore, mas em papel. Páginas são curvadas, torcidas, forçadas a se sobrepor; e Löhr comenta sobre nossa cultura colocando a leitura, feita para sempre inacessível, num pedestal. Também parece que a ilustração tem finalmente devorado e absorvido seu outro, o texto. A tensão entre palavra e imagem, sempre latente nos trabalhos surrealistas levantados, tem-nos impulsionado além do livro ilustrado. (p.342)

O assunto da pesquisa de Löhr é o próprio estado do livro como obra da arte e da cultura. A mensagem, no sentido de informação objetiva, deixa de existir, em favor de uma visualidade crítica e contemplativa. Ele primeiro interfere na existência ou funcionalidade inerente ao livro, como etapa anterior ou paralela da extinção da condição de ser livro. Para Wolfgang Wangler, "a destruição da mensagem original não é a destruição da mensagem pura e simples". Entende que o ato de rasgar ou arrancar páginas, cortá-las, serrar os volumes, queimá-los, picá-los ou toda a sorte de injúrias aplicadas, provocam a "alienação do livro" pela nova qualidade modelada de "livro-escultura". Wangler ilustra esse processo através de uma intervenção executada em sua galeria.

> Ele arrancou alguns tijolos da alvenaria e os substituiu por pedaços de livros publicados no meu estabelecimento. Aqueles livros foram, claro, destruídos e tomado a forma de tijolos.

> Os conteúdos desses livros presos na parede parecem estar perdidos. Os livros se tornaram objetos e somente podem ser contemplados visualmente, afinal de contas um paradoxo para com o sentido original de transmissão de mensagens. Os volumes alienados se tornaram parte da obra de alvenaria [...] isto é, na formação de corpos arquitetônicos. (Helmut..., 1985, p.3)

Pode-se aqui propor a mesma observação do poeta da "escrita destrutiva" e da contracultura, preso mais de uma vez por obscenidade, d. a. levy (ele queria que seu nome fosse escrito com minúsculas): "O que pode ser mais obsceno do que a recusa em comunicar?" (*JAB* 10, 1998, p.18)

A propensão à exacerbação do corpo do livro, além de facilmente encontrável em propostas isoladas, pode ser identificada de modo ainda mais didático em exposições coletivas. Para The Altered Page, ocorrida no Center for Book Arts, em Nova York, em fevereiro e março de 1988, Marvin Sackner selecionou de seu arquivo obras verbo-visuais agrupadas em sete maneiras ou graus de alteração física da leitura ou da superfície: páginas com significados ocultos; páginas anuladas (obliteradas); páginas cortadas, rasgadas, amassadas e perfuradas; páginas fragmentadas; páginas com camadas; páginas esculturadas (onde ficou agrupado *Poemóbiles*, 1974, de Augusto de Campos e Julio Plaza); e páginas costuradas e tramadas. Uma obra não precisaria, claro, pertencer apenas a um grupo, o que dificilmente aconteceria. Esta era apenas uma proposta da curadoria para demonstrar um problema temático de uma forma que ainda não havia sido feita (segundo Sackner, em *The Altered Page*, 1988, p.3 e seguintes). A exposição parece ter sido uma pequena aula sobre danos criativos à página, mesmo que não tivesse apresentado trabalhos mais polêmicos, integralmente desprovidos da possibilidade de leitura.

Helmut Löhr,
dois *Buchobjekt,* ambos de 1981,
e livros em parede, 1985
(reproduzidos em *Helmut Löhr*,
1985, p.11, 17 e 15).

Essa exacerbação parece mesmo ganhar um realce a mais quando expressa por intermédio de mostras coletivas. Reuniões desse tipo quase que assumem o espírito dos bestiários, tal a variedade

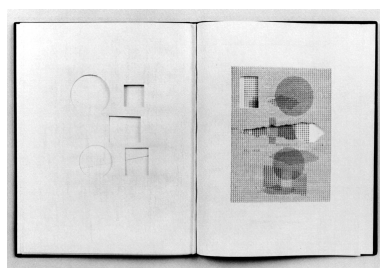
de conformações expostas. A pequena (em espaço físico) exposição coletiva The International Library, ocorrida em abril e junho de 1995 no Center for Book Arts, de Nova York, foi absolutamente marginal aos acontecimentos culturais do período na cidade, confirmando esse caráter um pouco recluso do livro-objeto. Ela foi montada como resultado de um projeto de Helmut Löhr, no qual ele enviava dois exemplares comerciais, por ele alterados e transformados, para artistas de quase todo o mundo. O intercâmbio propunha uma rede internacional de respostas artísticas através do livro. Cada participante deveria devolver um exemplar com novas alterações de qualquer tipo, formando uma biblioteca internacional de obras esculturadas, e revelando a diversidade da experiência humana (ver catálogo da exposição e *Koob Stra*, n. 11, 1995).

A exposição final contou com os trabalhos de 57 artistas,[48] além do próprio Löhr. Nem todos eram artistas apenas voltados ao livro. O catálogo registra que

Exposição The International Library, no *Center for Book Arts,* Nova York, de abril a junho de 1995. O artista alemão Helmut Löhr produziu 112 intervenções que foram enviadas para novas interferências por 57 artistas de todo o mundo.

[48] Gloria Adrian, Hartmut Andryczuk, Frank Aoi, Ulrike Amold, Harriet Bart, Mark Beard, Douglas Beube, João Mauricio Carvalho (brasileiro), Gerard Charriere, Theodore Clausen, Byron Clercx, Anja Deerberg, Marylyn Dintenfass, Hilka-Frauke Duckwitz, Gerhild Ebel, Robert Ellsworth III, Felix Furtwangler, Lynn Geesaman, Albrecht Genin, G. W. Goettker, Giesela Groener, Thomas Günther, Koichi Hara, Ulrich Hinrichsmeyer, Basia Irland, Alain Jadot, Tom Joyce, Vesna Krezich Kittelson, Ben Kinmont, Jana Kluge, Laszlo Lakner, Hans-Peter Leicht, Marianne Lindow, Martha Little, Angela Lorenz, Scott McCarney, Renate Mergemeier-Teltz, Wes Mills, Wolfgang Nieblich, Jürgen Olbrich, Hinrich Peters, Eric Powell, Karin R'hila, Ric Schachtebeck, Daniel Schäfer, Sabine Sinzel, Keith Smith, Hartmut Sorgel, Buzz Spector, Stephan Stüttgen, Birgit Thelen, Martine Tremblay, Uwe Wamke, Hansa Wisskirchen, Lawrence Weiner e Anton Würth.

havia "antropólogos, cenógrafos, encadernadores, botânicos, marceneiros, coveiros, presos políticos, ferreiros, linguistas, escultores, arquitetos, *performers*, curadores, sociólogos, editores, desenhistas de moda, fotógrafos, ceramistas, prateiros, advogados, psicólogos e fonoaudiólogos". Alguns livros-objetos receberam não mais do que uma encadernação expressiva, estetizante ou surrealisante, mas protetora. Mas praticamente todos os outros trabalhos expostos tinham sofrido algum tipo de injúria física, com frequência buscando metáforas. As violações foram funcionais ou semânticas: imobilização, obliteração, uso de cordas, pregos ou arames, novos rasgões e buracos, envelopamento, encaixotamento, incorporação em outros trabalhos escultóricos, "parasitismo" por outros bens de consumo, e até "encamisamento" por preservativo sexual. Toda coletiva tem seus altos e baixos e com essa mostra não foi diferente. Mas era estimulante. A energia bem-humorada dela estava justamente na "gritaria" de seus participantes, somada a um certo encanto radical. Foi uma amostra clara das tensões entre forma e significado no livro-objeto.

Jirí Kolár, 1963-69
(Bentivoglio, 1990, p.38).

Jirí Kolár, sem título, 1967
(The Altered Page, 1988, p.19).

O catálogo da exposição retrospectiva antológica Book as Art, 1991, no Boca Raton Museum of Art, Estados Unidos, apresentou o então recentemente falecido Harry Fritzius, através de um livro em sanfona sem título, feito a partir de sobras de cartas queimadas e desenhos de uma galerista sua amiga. Infelizmente o catálogo não reproduz a obra. O curador, Timothy Eaton, lembra que Fritzius entendia que, pela destruição da arte no seu sentido convencional, ele liberaria sua energia espiritual (*Book as art*, 1993, p.9). Seria essa uma ideia ligada ao sacrifício ou ao renascimento? No mínimo, ela instaura um novo início, um recomeço, uma destilação. A destruição pode mesmo ser um ponto de partida, não sendo, necessariamente, um fator negativo. Essa é também a opinião de Jirí Kolár.

> Eu sinto que as ações de amassar, rasgar e cortar não são realmente destrutivas, mas são como um tipo de interrogação. É como se eu estivesse constantemente questionando algo. Eu sou curioso sobre o que existe atrás da página ou através do quadro. Biólogos não sabem nada de origem e função dos organismos vivos sem um microscópio para os ajudar a determinar corpúsculos vermelhos dos brancos. Eu também, necessito conhecer a composição dos corpúsculos de uma palavra. Essa aproximação levou-me na direção de uma gênese e de modo algum em direção a uma destruição. Foi, de certo modo, um passo para a germinação. (Transcrito por Kotik, 1978, p.10)

Ao tratar de alguns livros com material têxtil e cabelos de Robbin Ami Silverberg, um artigo de Lois Martin os apresenta ou como fruto de uma luta com emoções que se recusam a ser contidas pela linguagem (e que envolveriam desespero e aflição); ou como meditações sobre a forma sagrada, o ritual e a blasfêmia; ou sobre a mutilação do livro; ou sobre a violência doméstica. O final de seu artigo reproduz uma visão sintética tanto da ambiguidade presente nesse tipo de obra (que afinal "é cuidadosamente feita de bonito papel artesanal"), como do fascínio de sua apreciação.

John Latham, *Art and Culture*, 1966, reproduzido do livro de Lucy Lippard, *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972* [...], obra clássica do registro da arte contemporânea. Lippard fez parte do grupo de fundadores da livraria Printed Matter, de Nova York, em 1976, juntamente com Sol LeWitt, Edit DeAk, Walter Robinson, Carl Andre, Pat Steir, Irena von Zahn, Mimi Wheeler e Robin White.

> Primeiro eu estava pensando nas mutilações de Silverberg como o oposto dessa cuidadosa preservação; prevendo um como destruição e o outro como conservação. Mas eu vejo isso agora totalmente diferente. Eu repentinamente imagino a lâmina precisa de Silverberg como as tesouras afiadas dos fazedores de colchas recortando uma peça nova de boa metragem, dividindo-a em pedaços. O impulso parece perverso, até que se veja os pedaços compondo um novo trabalho. Mas então novamente, talvez isso seja perverso, tão perverso como uma citação. (*JAB* 10, 1998, p.28-29)

Nuno Ramos, *Balada*, 1995 (reproduzido no catálogo *Livro, conforto e narcisismo*, 1996, p.1).

O livro vive a glória e sofre o ônus de representar a base da cultura universal. Assim, não é de estranhar que ele participe de uma infinidade de ações passionais ou *performances* ensaiadas que o destroem de todas as maneiras. John Latham, nos anos 60, produzia suas "esculturas infames", por ele apelidadas de *skoob* (ou *book* em ordem inversa), baseadas na mutilação. A uma pilha de livros (*skoob tower*) ele botou fogo, numa cerimônia ritual próxima ao Museu Britânico. Em 1966 ele retirou *Art and culture*, de Clement Greenberg, da Biblioteca da St. Martin's School of Art. Para a etapa seguinte, convidou um grupo de amigos, estudantes e críticos, mais o escultor Barry Flanagan, para ajudarem a mascar pedaços rasgados das páginas do livro. Depois de cuspidas, as páginas mastigadas foram colocadas numa garrafa com ácido sulfúrico a 30 %. Após virar uma forma de açúcar, foi neutralizado com bicarbonato de sódio e acrescido de uma levedura, na qual fermentou por alguns meses. Devolvido à biblioteca, o "livro" foi rejeitado. O evento biblioclasta gerou um subproduto: uma maleta de couro contendo a garrafa, os restos da "cultura" e a carta de suspensão do seu cargo de instrutor (Lippard, 1997, p.15 e 16, e Drucker, 1995, p.360 e 361).

No Brasil, ações ou gestos mais ou menos genuínos também ocorreram. Lygia Pape revela o fim de uma obra de Reynaldo Jardim.

> Em 62 ou 63 o Gullar resolve aderir a uma ideologia política e o Reynaldo Jardim o acompanha. Os dois entram pro CPC (Centro Popular de Cultura). Principalmente o Gullar, que renegou toda a obra neoconcreta. O Reynaldo Jardim chegou ao ponto de jogar fora aquele livro, *Infinito*, um livro belíssimo sem começo e sem fim. Jogou pela janela o único exemplar. Danou-se porque nunca mais se soube do livro. Foi carregado pela Comlurb [empresa pública recolhedora de lixo] da época, foi literalmente para o infinito. (Entrevista em Cocchiarale e Geiger, 1987, p.158)

Também eventos não-expontâneos ocorreram, alguns mais agressivos, outros com humor. Em São Paulo, 1995, Nuno Ramos deu o acabamento de seu livro *Balada*, disparando nele com uma pistola 45, como gesto performático (Livro..., 1996, p.1). Também pelo fagismo existiram homenagens ao conhecimento ou críticas à imposição cultural: bolachinhas com palavras, sopa de letrinhas ou livros em forma de bolo. Como peça avulsa, deve ser lembrado o *Livro de carne*, 1977, de Artur Barrio. Realmente de carne, na primeira versão ela foi feita por um açougueiro francês a partir de lâminas muito finas de carne unidas por um barbante. Era manuseada diretamente pelo espectador. Ela se insere na produção do artista de fim dos anos 60 e início dos 70, agressiva e contrária ao mercado de arte e inserido nos piores momentos da ditadura militar no Brasil. Desse período são marcantes o uso de lixo e restos perecíveis em manifestações e trouxas ensanguentadas em eventos de rua. Existe ainda uma versão em cartão madeira (ou cartão pinho ou

Artur Barrio, *Livro de carne*, versão em cartão de 1979, e versão para a XXIV Bienal de São Paulo de 1998.

Artur Barrio, *Livro de carne*, apresentação na XXIV Bienal de São Paulo de 1998.

pinheiro) e fotografia, com tiragem de cinco exemplares, de 1979. Foi refeito em 1998, para a XXIV Bienal de São Paulo, pelo próprio Barrio, mas a partir de uma peça única de carne. De tempo em tempo a peça em exposição era substituída por uma nova, e ficava separada do público por uma vitrina de acrílico. Agora num país democrático (mas ainda com fome), ele padeceu sob o espalhafato antropofágico do *layout* do evento. Mal contextualizado, o novo *Livro de carne* ainda causava surpresa para o público em geral. Talvez diminuída pela banalização da violência na mídia, a surpresa ia do nojo à pilhéria. Mas felizmente, demonstrações de indiferença eram raras.

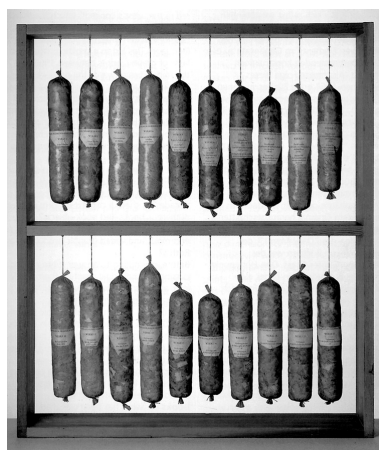
Se a arte evolui por oposições (como clássico e romântico, por exemplo) e exacerbações (como maneirismo e rococó), por que não procurar esses parâmetros no estudo de amostragens menores, pontuais no livro de artista? Penso que voltaríamos, aqui, a Edward Ruscha e Dieter Roth. Havia neles o método na produção e constância suficiente para a identificação de um corpo de trabalho. Além disso, eles estavam inseridos em contextos culturais bibliólatras (anglo-americano e germânico) que eram muito ricos em precedentes artísticos. Tanto em Ruscha quanto em Roth esteve presente o gesto da renovação, por algum grau de rompimento ou desconstrução. Em Ruscha a ruptura é mais gráfica, envolvendo a destruição da estética fotográfica e da lógica sequencial. É, por isso, mais sutil, determinando a preferência que alguns têm pelos seus livros em detrimento da sua pintura.

Para a exposição temática, retrospectiva e coletiva Scene of the Crime foi comentado o estilo de Ruscha, através de *Royal road test*, 1967, livro feito com a colaboração de Mason Williams e Patrick Blackwell. O projeto parte de um evento mínimo. Ruscha dirigia um Buick ano 63, a 145 quilômetros por hora na US 91 (região do extremo oeste da Rota 66), com seus amigos. Às 17h7min Williams arremessou pela janela do carro em movimento uma máquina de escrever Royal. Após parar o carro, Blackwell documentou os destroços.

> *Royal road test* (1967), o livro de 62 páginas que Ruscha reuniu de seu "experimento" em destruição, tem o aspecto de um manual forense. Fotos preto-e-branco inexpressivas descrevem fragmentos da máquina de escrever despedaçada *in situ*, acompanhadas por legendas fatuais lacônicas como "Ponto de impacto" ou "Ilustração mostrando a distância que os destroços percorreram". [...] O que esse "teste" representou com uma máquina de escrever, uma máquina que produz caracteres decifráveis ao serviço do discurso inteligível, não parece incidental, nem a marca de fábrica "Royal" [régio, majestoso, real]. Arrebentando com essa máquina contra o cascalho sem significado, Ruscha expressou o violento falecimento de muitos sistemas simbólicos que encerram hierarquias "reais" de um tipo ou outro – especialmente entre eles a supremacia da linguagem como um meio de comunicação. (Rugoff, 1997, p.59-61)

Mas certamente a obra de Dieter Roth é mais visível nesse aspecto. As "salsichas literárias" de Roth, feitas com tripas embutidas com papel macerado e fervido, são alguns dos mais curiosos exemplos de mutilação de livros. Solitário, obsessivo, temperamental em relação a museus e instituições, com raízes no construtivismo suíço, mestre nas técnicas de impressão e em contato com os artistas Fluxus, Roth tem seus livros determinados por sua concentração na redefinição da materialidade (*Dieter*..., 1998, p.14) e

na tendência ao uso de elementos que transmitem conteúdos como destrutibilidade e fragmentação. Iniciou seus livros com as perfurações em páginas coloridas, em obras de 1956 e 1957, preocupado com as qualidades espaço-temporais. A partir daí, ele se divide na fundação e participação do livro de artista gráfico e no incremento do livro-objeto plástico (como nas capas que faz para suas obras). Ele junta à linguagem pictórica narrativa o uso provocativo da materialidade concreta (Dieter..., 1998, p.20 e seguintes). O seu construtivismo tem um opositor dialético no seu interesse destrutivo, ampliado a partir de opiniões como a de Mondrian que, apesar de ter trabalhado pela relação harmônica, numa de suas últimas cartas (em 1942) declarou que o elemento destrutivo é muito negligenciado na arte (ver também em Chipp, 1988, p.368). Roth também se declarou muito impressionado, em 1960 com as máquinas autodestrutivas e agressivas de Jean Tinguely. Ficaram famosas as citadas salsichas literárias de Roth, *Literaturwurst*, aproximadamente cinquenta, numeradas e assinadas, feitas de páginas picadas do *Daily Mirror*, do *Spiegel* e de vários livros, com destaque para os vinte volumes das obras de Hegel. A tripa era enchida com uma massa temperada do papel com gelatina e banha, com o rótulo recortado do original. A deterioração também fazia parte de sua obra, com a presença de chocolate, carne, ovos, sucos de frutas ou pão em esculturas ou mesmo gravuras. Eram projetos que consideravam a fermentação como integrante da mutação até a destruição pela multiplicação de microorganismos.

Edward Ruscha, *Royal road test*, 1967, com a colaboração de Mason Williams e Patrick Blackwell (Drucker, 1995, p.266).

Dieter Roth, *Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden*, 1974 (Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart; *Dieter Roth*, 1998, p.33).

Em entrevista para Felicitas Thun, alguns meses antes de seu falecimento, ele faz um grande relato desses aspectos do seu trabalho (Dieter..., 1998, p.143-144). Acho que a resposta a uma das perguntas deve ser transcrita por inteiro, pelas informações que traz e pela escassez de material sobre Roth.

> FT: Destruição como um método da arte para a expansão das técnicas artísticas?
>
> DR: Eu passei por algo em 1950, algo que eu tinha experimentado como uma criança, tenho certeza que você sabe. Desenha-se alguma coisa e inicia-se a borrá-lo até se estar num frenesi. Não se pode parar e pinta-se até estar tudo totalmente destruído. Se você experienciou isso você

> provavelmente irá entender o que eu fiz durante minhas fazes de lambuzos [*Schmierperiode*]. Eu procurei um velho impressor experimentado para lições. Ele trabalhava numa gráfica que imprimia estampas litográficas e cartões, Kummerly e Frey – eles ainda imprimem cartões mas em *offset*. Antes, os cartões costumavam ser desenhados na pedra pelo litógrafo e então impressos da pedra. A prensa litográfica encerrou as atividades em 1950/51 quando eles passaram para a impressão *offset*. Mas eles ainda tinham velhos impressores alemães experientes, que eles não podiam mandar embora porque estavam sob contrato. Bem, os proprietários da impressora convidaram artistas de Berna para imprimir de graça e tomar lições dos velhos cavalheiros. Eu também fui lá e trabalhei ao meu modo. Havia esse velho impressor que ria compadecido de mim, tão impertinente e tão estúpido, e dizia que não poderia trabalhar desse jeito. Eu tive uma recaída e me achei lambuzando de novo. Foi quando eu descobri – despejar ácido come a pedra e suja tudo nela! O estado de lambuzo voltou a acontecer, era o mesmo da minha infância. Eis como a primeira onda de lambuzo se apossou de mim. A segunda onda veio em algum dia de 1960, na Islândia. Inspirado em Bellmer, eu tinha começado a fazer desenhos pornográficos. Ao invés de ácido, eu simplesmente derramei leite azedo. Eu percebi que isso funcionava, que havia algo ali e que iniciava a mofar. Lambuzar e destruir são o resultado do meu fracasso em alcançar o que eu queria. Eis o porquê disso se tornar meu método de trabalho por anos. Foi o mesmo com a escrita. Eu tentei arruinar os primeiros "*Scheisse Gedichte*" (*Poemas de Merda*). O sentimento de que eu não podia fazer isso induziu-me a motivar os estudantes na América a arruinar até o trabalho tipográfico. De repente eu compreendi que talvez mesmo o quadrado negro de Malevitch tenha resultado de um sentimento de fracasso. Sempre se chega a algo que não se pode mais representar. De qualquer forma, eu sempre retornei à atividade naturalista como a descrição da vida diária ou das minhas alegrias e temores. Não se precisa ser habilidoso para isso. Discurso e um pouco de desenho são suficientes nesse particular. Isso se torna progressivamente mais simples. Eu evito a dificuldade. Meu trabalho tem tomado o rumo da descrição do cotidiano e do que existe mais abaixo disso.

Um pouco mais adiante, Roth complementa seu pensamento: "Eu não sou sempre bem-sucedido na expressão de sentimentos profundos porque os recursos técnicos às vezes tendem a ser enganosos. Eles tendem a transmitir harmonia ou uma correção que a situação não tem" (p.145).

A leitura agonizante

Os exageros às vezes sem propósito do livro-objeto dos anos 80 chegaram a constituir correntes. É possível mesmo localizar refrãos ou linhagens. Existem as séries de livros baleados, serrados, queimados, aparafusados, rasgados. Existem coleções de volumes afogados, empastados de tinta, de cera, de óleo. Existem grupos com páginas furadas, coladas, costuradas, revestidas. Poderia-se propor todo um diagrama taxionômico, com classes, ordens, famílias, gêneros e espécies. Houve mesmo uma experimentação apressada, enfadonha em muitos casos, que privilegiava uma criatividade escrava do material e da técnica. O seu maior problema era poder causar um engessamento na comunicação com o público, partindo-se do princípio que o artista queria comunicar. Em outras palavras, muitas obras não passaram de criações constrangedoramente chatas, se intrometendo com frequência entre projetos sérios e originais.

Consultada sobre temas mais ou menos ligados a esse problema, Anne Moeglin-Delcroix não tem receio de afirmar sua preferência por livros mesmo.

> [...] e porque os livros-objetos não são senão objetos divertidos, decorativos, repetitivos (quantos livros queimados, amarrados, cortados, dobrados, em mármore, etc.!), mas raramente são grandes obras plásticas. É claro que há alguns êxitos excepcionais, como os livros em chumbo de Kiefer, na Alemanha. Não creio, porém, que o livro-objeto tenha alguma importância artística atualmente como fenômeno de conjunto (não me refiro à importância que pode ter na obra de um artista em particular).[49]

E pouco antes da declaração anterior, ela fez coro aos defensores do livro.

> Você já se questionou sobre o registro agressivo do vocabulário corrente no domínio do livro-objeto? Veja você mesmo sua "*violated page*"![50] Sou particularmente sensível a todo o vocabulário da destruição no livro-objeto. Por razões intelectuais e também políticas, sou totalmente contra a associação entre o livro e a destruição, ainda mais a destruição do livro. Para mim, o livro está ligado às ideias de salvaguarda e de respeito, de resistência à violência, e de liberdade.

Barton Lidicé Beneš, *Censored book*, 1974 (Book Arts in the USA, 1990, p.10). "Vou dizer-lhe como eu comecei tudo isso. Uma vez eu estava num trem para a Filadélfia, lendo uma biografia de Nixon, e passei a riscar o livro à medida que o lia. Quando cheguei à Filadélfia, tinha riscado todo ele. A partir daí, passei a fechar livros com pregos e a prendê-los com cordas."

O ponto extremo do livro de artista em geral é a obra objetual escultórica. Seu principal sinal de personalidade é o quase completo abandono da palavra escrita, juntamente com o total e absoluto abandono da condição de mídia. Suporte, sim, matéria plasmável, sim, mas pretensão de divulgação, não mais. Não são mais intermidiais. Pertencem apenas às artes plásticas, sem vínculo direto com a literatura, a comunicação social ou outros produtores de informação "legível". Salvo raríssimas exceções, são peças para museus e galerias. Estão atreladas ao grande universo da livro-arte (ou do librismo) porque, embora nem sempre sejam bibliomórficos, são sempre livro-referentes.

Muitos entendem essas obras como herdeiras dos livros de chumbo de Anselm Kiefer, considerando-as como associadas aos exageros pictóricos do neo-expressionismo dos anos 80. Por isso recebem, vez que outra, uma segunda qualificação: matéricos. Essa é mais uma palavra infeliz, já que tudo que não é desmaterializado é, por princípio, material. Mas esse termo teve seus momentos de sucesso. Como durante a 20ª Bienal de São Paulo, 1989, quando de diversas pinturas escorriam gosmas, feltros com breu,

---

[49] Declaração para esta pesquisa, enviada em 17 de fevereiro de 1999. Tradução de Patrícia Ramos.

[50] A correspondência foi enviada para a França em português e inglês. O retorno veio em inglês. Entretanto, Anne Moeglin-Delcroix pediu para responder a entrevista em francês para facilitar a sua fluência.

ceras e toda a sorte de resíduos, besuntando o piso. Angélica de Moraes definiu a pintura matérica pela sua capacidade de "emporcalhar" o chão.

> Quadros que se desmancham ou não secam nunca, ameaçando o tapete de quem se disponha a levá-los para casa, são a característica da chamada arte matérica [...]. São obras feitas com combinações insólitas de materiais, que incluem resinas diversas, vaselina, breu, linhaça, esmalte e até mesmo tinta. Em resumo: tudo o que passa pela imaginação do artista e que possa criar o efeito o mais extravagante possível. (*Veja*, 29 de novembro, 1989, p.194-195)

Richard Minsky, *The crisis of democracy*, 1980 (foto cedida pelo artista; também em *Book Arts in the USA*, 1990, p. 38).

Essa tendência também chegou ao livro-objeto, extrapolando ainda mais aspectos de maceração, degradação, fragilidade, precariedade, destruição. Normalmente se dá pelo espetáculo passivo, no aguardo da outorga da aura de obra de arte única. Muitas vezes são expressões dilaceradamente românticas e egocêntricas. Essa produção parece ter desgastado muito esse campo, que se ressentiria com a natural impaciência da crítica. Mas existem, também, resultados estimulantes, frutos de pesquisa comprometida, em tons mais baixos ou soluções mais amadurecidas. Digamos que, nesse caso, esses livros não chegam a ser tão matéricos assim, já que não pingam no tapete.

Khalil Rabah, *Philistine*, 1997.

Artistas veteranos procuram e reconhecem a participação do livro escultórico como parte ativa de seu imaginário pessoal, e integrada nas suas exibições. Bem como artistas jovens pesquisam a arqueologia de sua forma, do mesmo modo que confirmam seu uso como veiculador de mensagem e suporte de informação, sem abdicar do efeito pictórico e plástico. Entretanto, justamente no momento de maior expressão do material, retornamos à dissertação do tempo e da temporalidade. Ou completamos outro ciclo na faixa de Möbius.

Lia do Rio, sem título, 1994
(fotos fornecidas pela artista).

Para a exposição Cosmic-Maternal, em 1993 e 1994, no Brasil, Estados Unidos e Japão, com uma artista de cada país, Lia do Rio (Cardoso Costa) apresentou um conjunto de obras e instalações nascidas de seu vínculo com a natureza. Entre as obras, estava um livro inteiramente feito de folhas secas de cacaueiro, apresentado sobre um grande atril ou suporte de madeira (nas suas palavras, "igual aos usados para segurar o missal na igreja"). Seu texto para a mostra começa com uma afirmação categórica: "O mundo de um artista é um mundo sem palavras." O livro aberto, como é apresentado, tem 67 x 98 cm. As folhas são unidas por colagem contínua, umas às outras, sem nenhum suporte por trás. A forma de códice é obtida pela dobra das páginas em sanfona, com a última (a extremidade final) unida à primeira. Apesar da aparência, o livro não é frágil porque as folhas são resistentes. Mesmo sendo da mesma espécie botânica, elas apresentam diferenças sutis. "Umas são mais claras ou escuras; algumas se curvam; algumas são manchadas; umas são enormes; outras apresentam furinhos causados por insetos; algumas preservam o verde e assim por diante. [...] Essas folhas têm a textura e o ruído do papel." (Declaração pessoal, sem data.)

Em Lia do Rio, a materialidade é a afirmação de sua existência no tempo histórico e biológico: "Eu não uso folhas caídas para elucidar a natureza mas como algo que lembra passado e futuro" (pronunciado no simpósio Earth/Life and Art, transcrito no catálogo da exposição, p.27). Através dos atributos das folhas, Lia pesquisa vida, morte e transformação. O que está em acordo com suas outras atividades junto ao movimento Ação e Cidadania contra a Miséria e pela Vida e o Movimento Brasileiro de Artistas pela Natureza. Para ela, segundo sua apresentação no catálogo (p.11), o tempo deve ser sentido no presente: "Nós podemos lembrar o passado 'aqui e agora' e imaginar o futuro 'aqui e agora', e nós só podemos tomar decisões 'aqui e agora'." Ela recorda que existe uma cápsula espacial saindo de nossa galáxia com informações sobre a terra. Entre elas, uma foto de uma mulher varrendo folhas secas sob uma árvore. E pergunta: "Por quê?"

Leila Danziger entende que resgatar o nome de uma pessoa assassinada concede-lhe, de volta, a sua humanidade. Esse foi o pressuposto de seus trabalhos elaborados a partir de 1995, e expostos em 1997 e 1998. Curiosamente, essa segunda exposição foi quase simultânea a uma mostra de obras de Anselm Kiefer, em São Paulo, que parece

ser a sua maior influência, e sobre quem já elaborou dissertação. A mostra Nomes Próprios foi composta por livros-objetos colocados sobre carteiras (mesinhas) escolares carcomidas de cupim. Sobre cada um deles, pendia do teto uma lâmpada acesa. Os livros, exemplares únicos, receberam impressão rústica, desgastada, em páginas a serem posteriormente maceradas pela impregnação de óleo de linhaça, grafite e outras ações. As páginas parecem feridas. São ásperas, fortes e concretas, eloquentes. São gordas de óleo e com um cheiro forte e enjoativo. O formato é médio, entre o de um livro comum e uma pasta de arquivo. A cor predominante é o amarelado da ação do óleo. A escarificação da página não permite certeza quanto à técnica de impressão dos textos em preto (quase ilegíveis, na prática) e das imagens em alto-contraste. Pode ser tipografia ou serigrafia, ou ainda haver uso do xerox. Só a autora pode informar a técnica (é serigrafia). As páginas são unidas por cola e papel japonês. O trabalho é apresentado em ambiente com iluminação discreta.

Leila Danziger, *Livro da memória*, c. 1997.

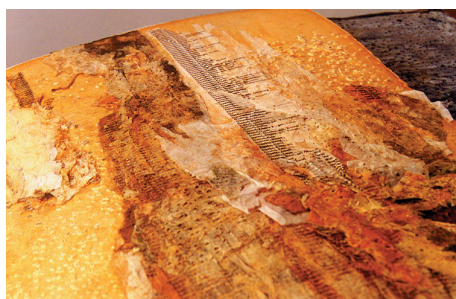
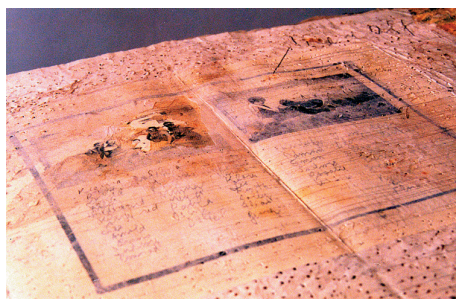
Para Leila, seus livros são organismos de memória, o que praticamente a maioria dos livros é. Nesse caso, a memória é a do extermínio de judeus na Segunda Guerra, personalizada pelo registro de nomes de membros alemães da grande família Danziger nos anos do genocídio. Essas pessoas podem ou não ser suas parentes. Dura consigo mesma, ela acredita que a motivação é frustrada: "Constato que a recondução à singularidade e à individuação não se cumpre. [...] Sentidos breves e fugidios emergem no fluxo da história, ainda assim *algo* emerge, e é isso que me importa" (citado no catálogo *O artista pesquisador*, 1998). Leila quer conferir materialidade ao texto e à imagem.

> Os livros solicitam o manuseio e, ao mesmo tempo, o dificultam ou mesmo o repelem. O que travaria eventualmente o contato são as qualidades específicas dos materiais: a densa impregnação do papel pelo óleo e a fragilidade de partes do trabalho causando a sensação que este pode desfazer-se a qualquer momento. Se já acreditei serem esses "problemas" a serem solucionados, vejo-os hoje como qualidades inerentes à natureza do trabalho.

E reconhece a própria escravidão ao precioso.

> Permitir seu manuseio foi uma decisão difícil e progressiva. Mas quem sabe tocados pelo outro, os livros se completem, nunca em sentido definitivo, creio, mas entregando-se, como a um destino, a seu processo de transformação interminável.

Talvez o que mais intensamente permeie tanto os livros de Lia como os de Leila seja a permanência, ressemantizada, da arte litúrgica. Nos dois casos as obras recorrem a uma forma arquetípica, o códice, fruto da arte da encadernação praticada originalmente nos primeiros século da era cristã por sectários do Leste e Norte da África, e que ingressou na Europa por obra das atividades monacais. Mesmo na presença da temporalidade biológica em Lia e da obscenidade política terrena em Leila, ambas erigem sofisticados livros de culto, peças de sua liturgia pessoal, uma liturgia da imagem.

Trabalhar com o sagrado tem sido o projeto de Iolanda Gollo Mazzotti. Seus livros fazem parte de uma produção marcada pela pesquisa da instalação, com raízes barrocas e simbolistas, tensas, dramáticas e católicas. Seus livros podem ou não ser como códices. Se forem, serão sempre (ou quase sempre) referentes aos livros litúrgicos. Se forem distantes do códice, então lembrarão, mesmo que vagamente, véus, oratórios ou objetos

Leila Danziger, *Livro da memória*, c. 1997.

de penitência e flagelo. Mesmo trabalhos "mundanos" guardam uma certa sacralidade, como na obra sem título feita de folhas de chumbo com banhos de prata e ouro, não polidos. Embora elaborado a partir da obra de Malevitch, numa primeira e apressada olhada imaginaremos um vínculo com as peças de prata do cerimonial da missa.

Os livros de Iolanda são elaborados a partir de técnicas e ofícios tão antigos quanto a religião: marcenaria, costura, encáustica, funilaria, forjadura e outros procedimentos (para as instalações, seu número amplia, com a presença, entre outras, da carpintaria e, claro, trabalhos de santeiro). *Tractatus II – a confissão*, 1993, tem 35 x 34 x 6 cm, se considerado sozinho e fechado. Essas dimensões aumentam porque ele é usualmente apresentado aberto sobre um atril de madeira. Na sua elaboração foram usados chapas de alumínio, vidro, papel, madeira, cera e fotografia, além dos arames e pregos. A partir de um protótipo, foram realizadas cinco cópias. É muito pesado e nada nele é flexível. As páginas são placas metálicas que viram pesadamente, realçando a gravidade do folhear e seu desvelamento. Entre elas, uma imagem fotográfica em detalhe dos olhos de uma santa (Nossa Senhora da Luz? Santa Luzia?).

Tractatus V é feito de madeira, lona (o material dominante), fio de cobre, cera e linha, no formato final de 46 x 22 x 5cm. A madeira é uma matriz para moldar placas de túmulos. Essa solenidade crepuscular ainda é ampliada pelo símbolo de Cristo em bordados incompletos, realizados pelas irmãs carmelitas de Caxias do Sul, que amigavelmente contribuíram com a artista. *Horror vacui III* (40 x 82 x 6 cm) foi um protótipo para *Tractatus VII*. É composto de lona, madeira, parafina e pregos. As páginas de lona, longas e pesadas, guardam as marcas de sua progressiva destruição. Da

Iolanda Gollo Mazzotti,
Tractatus II, 1993 (protótipo).

última página (ou da "contracapa", ou da base – aqui a nomenclatura é difícil) saem pregos que dilaceram as páginas anteriores. E essa dilaceração é amplificada pela utilização de ácido muriático.

Para o catálogo de sua mostra Lux Perpetua, em 1993, quando os trabalhos acima foram apresentadas, Tadeu Chiarelli e Jayme Paviani fizeram as apresentações, ambos destacando que a obra de Iolanda não é *kitsch*. Chiarelli diz que ela evita "resvalar para o pueril, para o kitsch" e Paviani que ela apresenta um "excesso de efeito semântico que anula qualquer resquício de decorativo ou de kitsch". Por que reafirmar em coro o que não é? Seria difícil para o espectador erudito aceitar a presença de objetos previamente semantizados na expressão de uma emoção tão primária quanto o medo? Paviani diz que sua arte é "metáfora viva" que se coloca "na origem do simbólico, questiona o alegórico" e "rompe com as camadas de tradição para descobrir-lhes as origens, aquilo que estava perdido". Sobre os livros, ele entende que realizam uma "exaltação mágica".

> Em Lux Perpetua II, oito livros-esculturas, [...] formam um conjunto de plasticidade e dinamicidade forte, limpa, perfeita. Os nomes em latim, e até em grego, as relações entre a confissão e os pecados da blasfêmia e da luxúria, as expressões "Horror vacui" e "Ictus" e mais os Tratados das Sombras (I e VIII), isto é, do espaço privado de luz um simplesmente menos claro, permitem uma "leitura" do aspecto doutrinário e moral da experiência religiosa. O espectador é levado a refletir sobre o sentido (teológico e psicanalítico) da luz e da sombra como imagens da finitude humana e a meditar sobre as transgressões de preceitos e a necessidade de perdão para atingir a luz permanente.

Iolanda Gollo Mazzotti,
Tractatus V, 1993.

Iolanda Gollo Mazzotti,
Horror vacui III,
1993.

Para a exposição (Re)velar, de 1995, Paulo Herkenhoff fez uma apresentação em que destacou "a percepção entre dois extremos do excesso: a exacerbação da presença e a impossibilidade da luz".

Iolanda Gollo Mazzotti, *Livro da luz*, 1997 (foto cedida pela artista).

> Na exposição, certo objeto pendurado na parede funciona como painéis de aviso ou outdoor. São feitos com placas de metal perfuradas com pontos de luz (que correspondem ao alfabeto Braille) e veiculam uma aparentemente invisível mensagem imperativa: Toca-me. O toque, condição mecânica da leitura da escrita Braille, ganha aqui sua dimensão erótica. Torna-se uma alegoria da circulação do desejo e da afetividade, e implicitamente afirma a solidão e o abandono. [...] A exposição busca formar uma rede de significantes em torno de um olhar que ali não está, por arte dos excessos. Se já não temos o êxtase e o mito, também não basta a razão. Repentinamente toda a devoção paralisada se transfere para o campo da poética da percepção, e aí se abre para as fissuras do desejo e da poética. Ocorre uma ironia grave. Luz excessiva que não alumia o olhar é como cegueira que não descreve a escuridão. Valem mais os índices mínimos de luz para os quais a visão me cegou.

A artista aceita que a luz excessiva fere o olhar e o cega. Mas que presença persecutória continua assombrando a fisicalidade do olhar de Iolanda, sem deixá-lo inteiramente livre? A sua arte nasceu do medo que sentia quando era criança das imagens de santos que seu pai colecionava. As imagens a encaravam de dentro do quarto onde eram guardadas (seu pai e seu avô também eram marceneiros e faziam altares). A diminuição desse medo, seu desafogo, será um dos impulsionadores da artista na geração de duas linhas de expressão paralelas: a criação de ambientes e a elaboração de livros-objetos. Com relação a esses últimos, poucos artistas contemporâneos brasileiros conseguem tão alto grau de pessoalidade e confissão autênticos, buscados do seu compromisso com o esclarecimento da opressão cristã sobre uma alma infantil. Existe uma certa mágoa nos olhares rebatidos de Iolanda. Afinal, que direito tem a religiosidade de causar medo?

Ao exemplo anterior existe a experiência oposta e pagã de Lenir de Miranda. Primeiramente desenhista e pintora, ela parece ter sido uma das mais prolíficas produtoras de livros-objetos do Sul do País nos anos 90. Seus livros são obscenamente plásticos. O texto que raramente aparece é apenas incidental e manuscrito, salvo nas raras obras gráficas.

Em suas obras, ela costuma extravasar seu encantamento por James Joyce, o espectro literário que brota aqui e ali por detrás das pátinas e parafinas. Embora possa-se falar em narrativas sensoriais que eventualmente são acompanhadas de texto, não é propósito de suas obras uma narrativa locucionária. Anne Moeglin-Delcroix classificaria esses trabalhos, quanto ao aspecto formal e ao repertório, nos grupos dos livros condenados, parasitados e táteis. Ou talvez no grupo dos livros que não são livros. Lenir teria, assim, entre seus pares outros criadores de livros-objetos mais ou menos matéricos. Embora trabalhe com peças únicas, quando de sua mostra de Porto Alegre em 1994, ela publicou um livro catálogo, *Autobiografia de todos nós*, no qual textos seus (e de Joyce) propunham a tradução para o verbal de algumas de suas inquietações. Embora isso explicitasse a relação entre arte e literatura, a artista não deixou de privilegiar sua preferência pelo exemplar único: cada livro impresso teve o acréscimo de um fragmento de tecido tratado com tinta ou encáustica, personalizando-o.

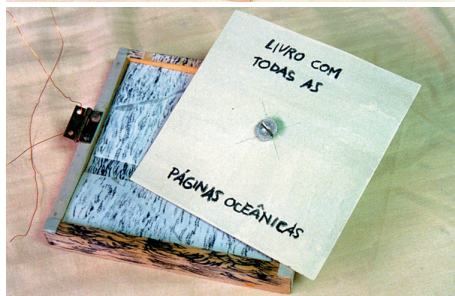
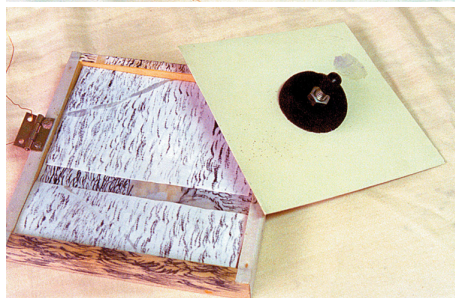
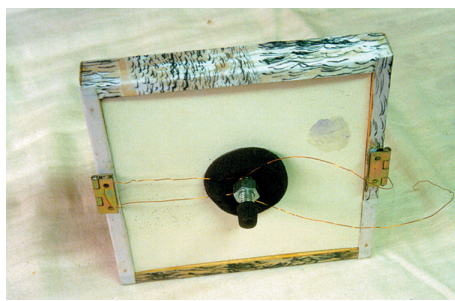
Lenir de Miranda,
Livro do tudo-tudo nada-nada, 1994.

Das caixas, gavetas e (por que não?) prateleiras de sua casa, saem obras às dezenas. Parecem brotar como *gremlins*, tanto pelo número, como pelo aspecto marginal e herege. A artista não aceita a obra de arte hierática. Caso se tenha excesso de cuidados no manuseio, ela insistirá: "É para pegar mesmo, assim...", e demonstrará enfaticamente que o toque tem que ser decidido e interessado, desejoso de investigação. Está aí, talvez, uma das mais fortes ferramentas perceptivas da obra de Lenir: o tato. Antes mesmo de termos um de seus livros na mão, apenas pelo olhar pressentimos a importância da sensação tátil. Não existe aridez nas páginas, embora haja variedade de superfícies, desde tecidos leves até madeira ou alumínio, e variedade de texturas, do liso até o muito áspero. Nesse aspecto não existe

sutileza. Os materiais são mais que evidentes, sem disfarces. A transmutação que eles sofrem, quando sofrem, pode ser mecânica, física ou química. Às vezes a sensação que eles transmitem é induzida. Há livros "quentes", com capa ou cobertura externa de feltro, por exemplo, sensação que é realçada por outros materiais térmicos. Ou livros "frios", revestidos de alumínio. Uma superfície mais áspera pode permitir uma impressão de ressecamento, enquanto uma cobertura parafinada ou com cera de abelha pode nos surpreender pela emulação de algo estranhamente úmido. O tato pode mesmo se confundir por essa sensação de umidade que o toque no tecido parafinado proporcionou. Alguns livros parecem ser, por isso, "molhados".

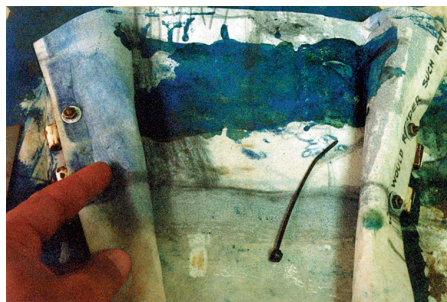
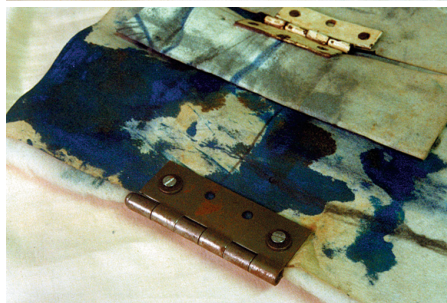
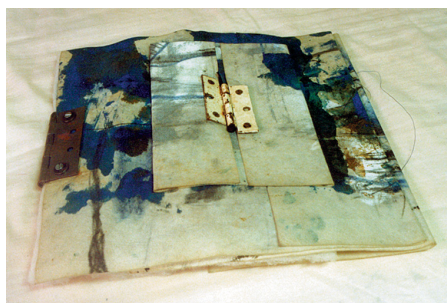
Os livros da artista guardam relação tanto com soluções figurativas, como com soluções abstratas. Como na presença justaposta de grafismos antropomorfos, linhas perspectivadas que lembram recintos, sugestões de água ou de mar, além de muitas manchas e texturas informais. Lenir se diz uma expressionista. Talvez sim, mas num sentido cauteloso, periférico. Ela seria, então, uma expressionista construtora? Em suas construções em assemblagem, uma geometria, que absolutamente não se oculta, diagrama no plano e no espaço as superfícies, os objetos e o ar atmosférico entre eles.

> De outra forma, todo livro tem ressonâncias em outros livros. Analogias formais são decorrências autobiográficas: oceanos, figuras humanas fracionadas ou não, perspectivas de celas, fios de luz, condutores de energia, cera de abelhas, ferragens, cetim, citações (Miranda, 1994, p.12).

Maciez e dureza são outras presenças sensíveis em sua obra. Em particular a dureza, não só presente nos objetos acrescentados ao

Lenir de Miranda,
Livro com todas as páginas oceânicas, 1995.

livro, mas nos elementos de fixação ou articulação. Essa dureza entra em contraste com as superfícies moles e múltiplas, de diversas texturas e tessituras. No caso das capas duras – aqui realmente duras, de madeira com dobradiças –, não há como deixar de lembrar de oratórios portáteis pessoais, pelo aspecto e pelas anexações como relicários. Mas serão sempre relicários pagãos ou mundanos.

> Nos livros-de-artista o sincronismo é uma das medidas constantes do processo. [...] Para tal, algum livro-de-artista traz um coador, de brinde, ou um visor de porta olho mágico, teoricamente à disposição de todos. Assim, a linguagem de um livro tradicional é subvertida, reformulada, numa dobra do suporte página, num vinco inesperado, num filtro acoplado ao plano de imagens bidimensionais. Ou a uma palavra qualquer, contagiada de passagem, a qual, à medida que aparece, já não é mais qualquer, pois tem sua aparição comprometida, crítica. (Miranda, 1994, p.20)

Entre os livros moles, há o *Livro da pintura,* um objeto pictórico elevado a uma potência algo holística, sugestão de tratados apócrifos. Nele não há uma capa real, nem no sentido tradicional, nem na compreensão da moderna encadernação criativa. Mas ele abre e fecha também por dobradiças, porcas e parafusos, ou outros apetrechos. Esconde e revela enquanto nossas mãos desfrutam o contato físico do contraste entre o metal e o tecido impregnado, e especialmente com as placas de nata de tinta. Ou enquanto desdobramos e reviramos suas muitas possibilidades. Ficamos tentados a ser simplistas e imaginar uma pintura com sombras plenas e absolutas, com luz verdadeira e escuridão controlada. Uma pintura que desloca a luz e desloca o ar, porque tem força gravitacional. Inversamente menos leve que o pano e talvez tão pesadas quanto as ferragens, as natas de tinta comentam o pictórico, a meu

Lenir de Miranda, *Livro da pintura*, 1993.

Lenir de Miranda,
Livro com funil de Buchner e decantação, 1993.

Lenir de Miranda,
Livro das duras palavras
(esquerda)
e *Livro do quase invisível*
(direita), 1995

Lenir de Miranda, *Livro para Beuys ver*, 1993.

ver sem ser pintura. O objeto que temos nas mãos é apenas e nada mais do que um livro-objeto.

Lenir de Miranda,
Livro para ligar, 1996.

Lenir trabalha com duas linhas de aproximação ao livro. A primeira é o livro encontrado. A obra se constitui da intervenção sobre um livro tradicional. Achado em um sebo ou talvez entre suas coisas. As páginas são reaproveitadas como suporte para pinturas, desenhos ou grafismos, além da aposição de fios de cobre e pequenos objetos colhidos ao acaso ou com significação específica. É o caso do *Livro com isoladores ou* do *Livro com funil de Buchner e decantação.* Nessa primeira linha, ela segue o que já é uma tradição no livro de artista, ao exemplo de Tom Phillips e de outros nomes, muitos deles jovens que, graças aos eventuais *workshops* de centros de encadernação artística, têm continuado a exercitar esse tipo de interferência. Lenir trabalha quase exclusivamente com peças únicas, nas quais o acréscimo à capa original de tecidos ou outros revestimentos, além de objetos do dia-a-dia, multiplica ou potencializa a ambiguidade inata ao livro. Ele continuará sendo ao mesmo tempo um suporte para texto e um objeto autônomo. Lenir respeita muito a expressão literária, que é uma parcela marcante no universo de seus afetos. Mas suas intervenções ao texto achado serão tridimensionais.

A segunda linha de sua produção é a predominante e talvez onde seja alcançado uma maior individualidade. É o caso do *Livro induzido* ou do *Livro de um só - ligado.* Em um grande número dessas obras é marcante a presença de sucata de eletricidade. Aqui os livros-objetos parecem alcançar uma expressividade mais pessoal, e que faz lembrar de novo o conceito de monstro (Calabrese, 1988, p.106). Para Icleia Cattani, o monstro poderia ser "talvez a mais violenta injúria ao humanismo" (Kern, Zielinsky e Cattani, 1995, p.175). Dá-se a espetacularidade pela demonstração ou exposição além da norma, pela desmesura para mais ou para menos, pelo ultrapassar dos limites e pela excedência física e espiritual.

A agressividade, pelo aspecto plástico violento, da pintura anterior aos livros de Lenir de Miranda (período até 1985), juntamente com sua angústia, foi notada por Mônica Zielinsky: "A temática em Lenir não busca o agradável. Trata da realidade dramática e do seu posicionamento crítico frente a essa realidade. É sem dúvida uma arte de contestação" (Kern, Zielinsky e Cattani, 1995, p.87). Ela cita uma declaração da artista para um jornal da cidade: "Quando grupos de artistas plásticos maceram o corpo ou exibem a carne de animais mortos para chamar a atenção às crueldades burguesas, políticas ou outras, o que ocorre é a brutal vivência do mito da morte encarnado na arte" (p.81). Zielinsky ainda ressalta que Lenir usa na pintura a substituição de sua problemática pessoal pela problemática social: "Sufoco, contenção, proximidade ao mascaramento, por exemplo, são questões pessoais não resolvidas, portanto catarticamente estendidas na obra a uma questão contextual mais ampla" (p.92).

Lenir de Miranda, *Éons de peregrinação*, 1996.

Lenir de Miranda, *Suas reflexões em marés*, 1996.

Os livros de Lenir são monstros, sim, mas são simultaneamente clássicos, além de, num certo sentido, metódicos. Eles abrem e fecham como se esperaria, embora não seja necessariamente nos sentidos ortogonais. Possuem dobras ocultas, bolsos, bolsas, pregas ou enxertos. Mas ainda que se desdobrem indefinidamente, se mantém algo da ideia de página, ou pela constituição característica, ou pelo comentário metafórico. A união dessas páginas é feita, como foi dito, através de elementos inusitados e contrastantes: dobradiças, arames, costura com fios elétricos, grandes ou minúsculos parafusos, presilhas ou que se puder imaginar. Nesse caso existe o comentário sobre a superfície que é única e do material que as une, o que reafirma a presença da matéria. Essa corporeidade personificadora faz com que a artista acabe por apelidar seus livros. Se aceitarmos que um título coisifica uma obra, então um apelido, que não deixa de ser um nome, a imagina um ser. Lenir acaba por nomear seus livros por apelidos, como o

"livro irritante", pela presença barulhenta de uma chapa metálica, ou como o "livro macerado", pelo aspecto de decomposição ou degenerescência.

Dificilmente se pode imaginar esses livros de pé. Sua posição natural parece ser a horizontal, mesmo quando são de materiais rígidos. Isso talvez acentue a função da páginas não como sequência cinética, mas como etapas sedimentares. Estaria-se, assim, ao folheá-las, revelando tempos arqueológicos pagãos. Isso parece acontecer mesmo nos livros concebidos para serem pendurados na parede, um retorno do objeto de arte que se dá em espetáculo. Nesse caso, embora o folhear se dê num movimento de bloco (como um calendário de parede), parece ser mais acertado supor sua referência ao desvelamento por cortinas, o que é mais adequado a uma certa dramaticidade. Mas insisto, não cortinas de um templo, mas as cortinas das divisórias hospitalares. O segredo que elas escondem será uma surpresa humana.

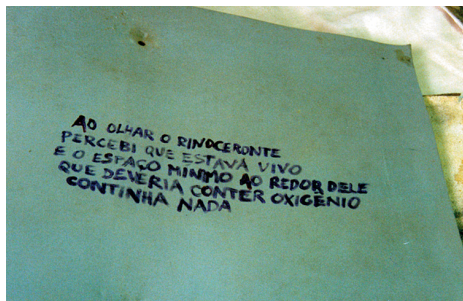
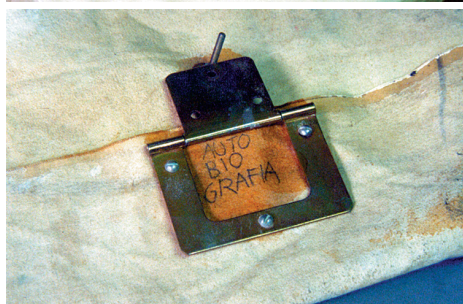
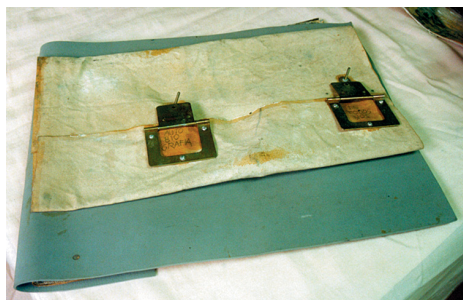
Lenir de Miranda,
A contemplação das marés, com recado, 1996.

Esse é, aliás, um dos primeiros binômios de qualquer livro: mostrar e esconder. Qualquer que seja o seu repertório, num maior ou menor grau ele estará coordenando a estrutura da obra. No caso presente, a dimensão do olhar é mais do que a de um simples leitor. O olhar é pleno. Lê, sim, às vezes. Mas no seu fluxo normal ele desvela. É de *voyeur* e de cientista. E necessário junto ao tato para esclarecer as relações físicas da estrutura da obra. Ou para ser enganado por armadilhas da composição e da cor. Em muitas obras encontramos num canto mais ou menos oculto os dizeres "quase visível", eco do exercício de excitação sensorial que estamos desfrutando. Ou, num grau mais discreto, o uso de olhos mágicos, esses visores que possuímos em nossas portas para vermos sem sermos vistos. Eles são a própria redundância de ideias como segredo e secreto ou desvelamento e descoberta. Incrustados como cracas em outros objetos, ou mesmo numa página ou capa, tanto podem nos levar a usar a visão para a captação

Lenir de Miranda, *Fim de expediente*, 1998.
O volume aberto é da versão
com capa marrom.

das mínimas marcas das superfícies, como podem conter outros elementos dentro de si: talvez o fragmento de uma planta, ou de um brinquedo. Um vestígio para o qual direcionamos nossa atenção instrumentalizada por um momento, sem que mais alguém possa ao mesmo tempo ver. Talvez vislumbremos aí a alma metafísica de seus livros.

Entre suas últimas obras, está *Fim de expediente*, 1998, um conjunto de doze livros. Desta vez eles tem texto impresso por computador, o que é uma exceção. Mas cada volume é individualizado. O texto é parcialmente obliterado com toda sorte de ações, o que faz da leitura um autêntico exercício muscular, uma ginástica para o olho. Eles têm muitas anexações de pequenos objetos, como dados, tíquetes de ônibus, arames, lixas, panos, espelhos, além do verso da última capa já portar a ficha de empréstimos para a biblioteca. As capas dos dois ou três primeiros foram feitas com liberdade por um encadernador seu amigo. Lenir não ficou satisfeita com o resultado, e o restante do grupo foi encadernado com cobertura marrom (tipo percalux), como livros de escriturários tradicionais. São mais acomodados do que seus trabalhos anteriores, talvez porque a elaboração do texto escrito, com a sua ordem inata, tenha drenado ou vampirizado um pouco do seu passionalismo.

No seu conjunto de obras parece existir uma esquize da intelecção. Expresso, talvez por um diálogo ético e psicológico que se movimenta pela propulsão da estética pictórica. A postura dual pode ser percebida pelo ferimento causado ao paradigma do códice, mas com o cuidado de não feri-lo de morte. Ele será mantido vivo, mesmo que como um zumbi. Esse ferimento é provocado não pelo assunto, que transita entre o universo

Lenir de Miranda, *Livro com rinoceronte*, 1994.

pessoal e o autocomentário formal. O que fere a convenção da expectativa parece ser a contradição ou antagonismo interior à obra. Caso, por exemplo, da matéria quase crua, exposta em toda a sua corporeidade, confrontada com a sua versão industrializada, como anexo ou como prótese. A construção híbrida e múltipla, com ferragens e material elétrico – tão comuns ao universo masculino convencional –, e tecidos de todos os feitios – por sua vez comuns ao universo feminino –, sedimentam um jogo dos sentidos que move consigo os capítulos do mundo afetivo do sujeito. Tal mundo é tão denso quanto é tenso. Densidade que se dá pela insatisfação do espaço espiritual. E tensão percebida pela evidência da possibilidade de ser esse espaço espiritual um espaço labiríntico. A cumplicidade inevitável entre o homem e o livro seria uma armadilha? E ao que é da psique deve ser permitido o toque?

> [...] a imaginação percorre constantemente um labirinto... algumas mensagens, cifradas, enveredam por esse labirinto, algumas vezes fiéis às regras do código, mas por fim, escolhem transgredir os caminhos e invertendo estruturas, ardilosamente triunfam como mensagens ambíguas, ao fim do labirinto. Então, por breve pausa, uma estranha imagem desprende-se do antigo labirinto e nos chama para um outro, desaparecendo após virarmos a cabeça em sua procura e deixando vestígios nos meandros das páginas seguintes. (Miranda, 1994, p.14)

Lenir de Miranda, *Livro induzido*, 1994.

Presas as mãos na armadilha, a variedade de caminhos e recintos propostos nas páginas devorarão nosso olhar como um minotauro ou uma esfinge o fariam. A tensão afetiva, o drama plástico, a arbitrariedade construtiva e, sobretudo, o uso espontâneo de uma vanguarda que já nem é mais tão vanguarda assim, com a fagia do suporte tradicional da lei e do conhecimento, fazem de Lenir um eco local para dúvidas e confrontos mais frequentes no outro hemisfério. Ela

sabe disso e sofre as consequências do convívio em um ambiente periférico aos maiores eventos do librismo. Especificamente no caso do mercado de objetos artísticos, persistem as categorias com sucesso em vendas: gravura, pintura, escultura e desenho, em qualquer ordem. Seus livros têm o privilégio de possuir uma estética diferenciada que perturba o conforto do olhar preguiçoso. Como todo fazedor de livros que não se pode ler, Lenir tem poucas vendas. Mas esse é um problema que merece certamente ser debatido, mas talvez em outro espaço. Que fique, por hora, registrada a sua mágoa.

Sobre o *Livro bebendo água* ela nos diz: "Existem nele várias marés para sugerir um corpo quase ao final do espaço e do tempo". O livro de Lenir de Miranda é um corpo e uma alma. É um sistema de dualismos: abrir e fechar, mostrar e esconder, ler e não ler, olhar e tocar, etc. (Esses dualismos são nossos conhecidos.) Uma dança dos materiais e das energias que por eles são geradas e que entre eles circula. Como no fecho do Livro induzido, onde, dentro da carcaça preta de um pequeno reator elétrico, um espelho seguro apenas por ímãs nos convoca para um resumo dos segredos da energia intelectual e da percepção.

Pode-se dizer que os livros de artistas pertencem a um mundo onde os corpos não morrem, pela absoluta impossibilidade de perderem suas almas.

Considerações finais

O campo do livro de artista parece realmente se desenvolver pela expressão de sua referência, o próprio livro, com identidade distinta de outras categorias artísticas. O livro como é aqui considerado se presentifica tanto na forma códice, como nas formas de rolo e de sanfona, assim como em qualquer das suas variantes, incluindo a sua própria anulação ou destruição. Na construção dessa categoria, a página é alterada em grau crescente até a exasperação pelo dano, momento em que a violação aos arquétipos é consumada e no qual é caracterizado o abandono do livro gráfico tradicional. O momento mais agudo da página violada é o momento da divisão entre seus teóricos, dos que defendem ou não a manutenção do livro mesmo.

Ternura e injúria não significam oposições que retratem juízos morais, como o bem e o mal, ou o correto e o incorreto. São apenas expressões do relacionamento do artista com sua obra. Tanto ternura como injúria pressupõem o livro não só como uma ideia ou concepção mítica, mas também como um ser físico ou objeto corpóreo. Ser contenedor dessa potência simultaneamente espiritual e matérica, introduz relações de forte repertório cultural. O livro na sua forma códice é possivelmente o mais significativo objeto da cultura ocidental, tido como o arquivo de todo o nosso conhecimento, o registro de nosso comportamento e nossos afetos, o portador das leis e responsável pela transmissão da fé na mensagem divina. As forças que garantem a sua imutabilidade são de tamanha intensidade que um exercício que busque subvertê-las gera no espectador um forte sentimento de estranheza. Essa estranheza (ou estranhamento) parece ser tanto maior quanto mais perto do limite entre a forma conhecida e a conformação inesperada. Coube à arte e à tecnologia serem agentes de transformação (ainda que ligeira) pela sua ação combinada em produtos comerciais sofisticados como os “livros de arte”, os livros infantis e as obras interativas. Mas, sobretudo e antes de tudo, no livro de artista no sentido lato, genérico, é que este limite tem sido encontrado, limite em abismo porque guarda dentro de si outros limites, outros metalimites. Trata-se das suas especificidades, o livro-objeto, de presença marginal mesmo em textos especializados, e o livro de artista estrito, conceitual.

Uma das decorrências da pesquisa foi a apreciação da potência comunicacional da obra livro-referente, considerada em todo o seu universo lato. Ao artista parece caber a escolha de dois caminhos (ou duas posturas) principais, quanto ao contato com o seu público. Basicamente, seu objeto artístico se dará em narrativa ou em espetáculo. As funções da página sofrerão as potencializações ou os impedimentos geradores de sua condição de objeto artístico. Se necessário, a página será extinta. Existem outras formas de exposição da ideia, mas esses dois desenvolvimentos parecem ser os mais frequentes. Também existe um leque de possibilidades intermediárias a essas duas, mas fico com os extremos pela clareza do balizamento.

Narrativa e espetáculo podem ter, ambos, seus alicerces na leitura e na estrutura. A ternura no processo criativo parece ser expressa principalmente pela identificação de valores afetivos pessoais com as possibilidades da narração implícitas em conformações mais aceitas. Embora a narração não seja necessariamente confessional, ela se dará principalmente na exposição pela confidência através do discurso verbal, acrescido da expressão visual. Essa confidência é um paradoxo, já que nos chega por algum meio de veiculação, exposto a outros olhares. Em geral, o uso da página como tal (como página mesmo) é preservado. Com alguma frequência é até enaltecido. Valores gráficos são estimados, bem como a ilustração documental. O ideal de beleza dá muita ênfase à composição das páginas internamente e das páginas umas em relação às outras (ritmo e sequência). O diário pessoal pode ser preservado como peça única, quando então ele sobrevaloriza o papel de ator em espetáculo. Ele reivindica para si a premonição de ser objeto museológico. O mesmo não acontece com o livro impresso, que aceita e impõe sua condição de veículo, enfatizando-a como qualidade desejável. Nele, elementos inovadores podem ser introduzidos com pequenas rupturas gráficas ou de leitura até procedimentos desconstrutivos maiores. As funções de suas atividades relacionadas poderão ser pervertidas ou não. A encadernação, por exemplo, é ambígua porque, se no âmbito da ternura ela veste e protege, no âmbito da injúria ela parasita e vampiriza.

A injúria física (assim como na sua implicação conceitual ou na sua implicação emocional) se manifesta como gesto simultaneamente construtor, desconstrutor ou reconstrutor, já que ela assume função compositiva por um lado e de destruidora de valores por outro. Ela se revela principalmente pela repulsa ao objeto gráfico multiplicado, expressa pela construção de objetos plásticos mais ou menos matéricos. Ela busca o ferimento da página até a sua completa anulação, criando metáforas (ou protestos) ao uso de um suporte preexistente, à condição burguesa, à relatividade da verdade e da fé, à comunicação de massa. Ela se expressa por obliterações, furos, cortes, sobreimpressões, manchas, empastamentos, sugestões de mumificação e morte. A injúria pode ser apenas um corte, mas é melhor descrita pelo corte mais a intenção de cortar e a consciência de que ali, antes, existia uma página íntegra. A injúria envolve a preexistência do tido como íntegro. É fruto direto das invenções, inversões e subversões. Seu contraponto é o regresso ao pedestal. A desconstrução

pode ser reacionária, na medida em que pode fazer regressar o pensamento artístico à realidade do objeto aurático de salões e galerias, convertendo peças potencialmente intermidiais em esculturas.

O confronto da defesa insistente da condição da obra livro-referente ser mesmo um objeto gráfico em oposição às criações plásticas libertas da leitura e da portabilidade é o principal eixo das discussões conceituais existentes nesse campo. São discussões que ainda parecem não ter fim. Aliás, se para alguns esse campo já está formado, para outros ele ainda está em formação. Não parece realista insistir na ideia de chamar "livro de artista" apenas a produção a partir de Edward Ruscha e Dieter Roth, mais gráfica e conceitual do que plástica e emocional (passional). O material pesquisado parece demonstrar que é praticamente inútil, por exemplo, tentar-se montar uma exposição apenas com livros de artista estritos. O espetáculo se imporia, juntamente com a realidade de produção e do mercado de bens simbólicos. Pelas frestas do salão, se for o caso, penetrarão obras as mais estranhas, desafiando as pretensões mais puristas de alguns curadores. No final, a amostragem transbordaria. A realidade dessa categoria artística inclui da leitura à não-leitura, ao analfabetismo, que se por um lado pode ser considerado uma injúria à arte conceitual, por outro é um gesto de carinho às habilidades manuais. O fato parece ser um só, mas com suas circunstâncias: o espectro de obras envolvidas é muito amplo, mas tem mais afinidades do que diferenças. E o uso coloquial vem já há bastante tempo consagrando a denominação "livro de artista" como abrangente o suficiente para englobar o livro-objeto e as formas antepassadas (precursoras ou ancestrais) do livro artístico. Por isso, pode-se falar nos sentidos estrito e lato. Sentir-se injuriado é sentir-se ferido. Se algum estudioso se sente assim, é apenas porque assiste passivamente a mobilidade de uma definição que ele esperava ser tão perene quanto o próprio livro. Mas a sua mobilidade é a da arte.

Esses e outros motivos fazem o conceito "livro de artista" comprovar a sua inadequação, como já apontado por outros artistas e pesquisadores. O que de fato o termo é, difere do que se pretendia que ele fosse. Ele é o campo da arte que se expressa pela apropriação artística do livro, em ideia ou pela forma, por meios gráficos ou plásticos, persistindo o livro na criação final, ainda que remissivamente ou remotamente, ou ainda pela sua negação e ausência.

A origem do livro de artista como categoria não é orgânica ou espontânea. É conquistada. É intencional, construída. Ele é o que é porque quer ser. O livro de artista em sentido lato é uma manifestação da cultura fragmentada do século 20. Como tal, ele assume conformações com nuanças de função. A construção de uma categoria, entendida como um todo, é anterior aos anos 60 e 70. O que teve início naquele momento foi a formulação conceitual do livro de artista estrito. A variedade formal, genérica ou estrita, é construída com o objetivo de afirmar a obra como ímpar. Mas a autonomia da obra produzida é relativa, conseguida apenas em dependência das formas consagradas. A obra se constrói da tensão do seu estatuto de ícone com sua práxis simbólico-narrativa. Isso ocorre em desequilíbrio positivo, propiciando a variedade

típica desse universo. Ao vibrar também entre a sensorialidade e a lógica, ele oferece ao artista um dos raros espaços de intelecção verbo-visual das artes. O objeto artístico gráfico-plástico é específico e singular quando comparado ao objeto artístico em geral. Possui identidade pelas metáforas, por possuir repertórios, por possuir diretrizes, por possuir elos com o discurso locucional e por isso estabelecer, quando o deseja, um grau de comunicação codificado em comum com o fruidor ou leitor.

No que diz respeito a sua presentificação, os livros de artista mais agressivos parecem preferir oscilar entre propor a investigação lúdica e oferecer-se à polêmica. O recurso à destruição, presente em conformações extremadas, pode acabar sendo infrutífero ou mesmo patético. Já que frequentemente ele fala de si próprio e da sua condição da coisa que *é* livro, ele não consegue de fato se destruir.

Por serem intermidiais, as manifestações das vanguardas poderiam ser consideradas menos artísticas? E, no sentido inverso, entender o projeto contemporâneo como mais profundamente artístico que seus predecessores, seria considerar as categorias históricas, pintura e a escultura, por exemplo, como mais próximas do artesanato? E ter essas dúvidas pode ser considerado pertinente? Não vou procurar respostas para isso, por enquanto. Quero apenas deixar essas perguntas como não mais do que insinuações que vez ou outra podem ser sutilmente percebidas na obra deste ou aquele artista. Justo é afirmar que o livro pode ter uma participação discreta na produção de um artista, mas isso não faz dele uma arte menor. É necessária uma balança aferida mais pela ideologia e menos pelo mercado. Mais pela expressão e menos pela impressão. Mais pela consciência e menos pela inércia. Se por um lado o livro de artista estrito surgiu com premissas estranhas ou mesmo opostas ao sistema das artes (como uma das formas de agressão conceitual ao cultuado valor artesanal, manufatureiro do objeto artístico), por outro lado o livro-objeto, gestado antes, durante e depois dos desenvolvimentos conceituais, atenta contra os próprios princípios da divulgação artística. Tanto um como o outro foram amamentados pelos promotores das vanguardas, mas o livro de artista pôde confirmar sua inserção como meio de comunicação da arte pela possibilidade eventual de coleção e catalogação como objeto gráfico na casa do fruidor ou em bibliotecas. O livro-objeto, ao contrário, e contraditoriamente ao seu aspecto às vezes transtornado, reafirma os valores plásticos auráticos (pictóricos ou escultóricos) tradicionais.

O conceito de livro de artista é uma construção do sistema das artes, como fruto de uma constatação da emergência de um campo eletrificado pela tensão entre a mídia moderna e o objeto consagrado e milenar. O próprio campo conspira contra os seus resenhadores, através da criação de peças matéricas, por exemplo, fazendo do volume e da textura extensões da imagem, em impedimento ao texto e outros valores gráficos associados à leitura. Num certo sentido, o termos "livro de artista" e "livro-objeto" furtam território um do outro. O mesmo acontece com as definições dadas pelos seus pesquisadores, o que contribui para embaralhar mais as coisas. As fronteiras do livro de artista são como as passagens entre cores. Entre matizes adjacentes há a comunhão e suavidade do convívio consentido: como no livro ilustrado e no livro de pintor. Entre

cores complementares há a vibração do choque mútuo, pela passagem enérgica: como nos livros de artista conceituais e nos mais agressivos livros-objetos e nos não-livros. A página é a arena desses eventos.

Pode existir uma categoria artística que contemple a totalidade da produção livro-referente sob um único nome? E deve-se propor, então, especialidades, como livro ilustrado, livro de pintor, livro de artista, livro-objeto, livro escultura, livro matérico, etc.? Penso que sim, já que hoje se usa "livro de artista" informalmente como nome de categoria. Expressões do tipo "artes do livro" ou "arte do livro" têm, ao menos em português, laços mais fortes com o elemento artesanal histórico (ancestral), pouco destacando os valores artísticos de ponta ou o projeto gráfico das vanguardas. Talvez fosse melhor usar "livro-arte" ou outra designação. Ou aceitar como consuetudinário o uso de "livro de artista". Nesse caso, os eventos conceituais e experimentais dos anos 60 a meados dos 80 se apresentariam como sendo uma etapa de um processo maior, iniciado décadas antes, e que continuou nos anos 90, mesmo que com menor intensidade, ainda com os sinais de adaptação ou repúdio às novas tecnologias. Lado a lado com eles, persistiriam os livros-objetos, um produto mais eloquente do uso das mãos.

O dia-a-dia da pesquisa demonstrou que alguns pressupostos esperados acabariam por se confirmar. Mas apenas alguns. As surpresas das novas descobertas, o reposicionamento crítico em relação a alguns problemas e as novas dúvidas surgidas confirmaram a necessidade absoluta de não permitir que a pesquisa acabe. Mas por enquanto, à parte os procedimentos mais científicos, para saber se um livro é um livro de artista, basta pegá-lo nas mãos. Ele afirmará sua condição. Ele se imporá como tal. Ele existe como exceção, de forma inequívoca. Sua página (ou não-página) devolverá o olhar. O gesto de abrir um livro é o gesto do livro de abrir os olhos e enxergar.

Suplemento:

Erguendo os olhos e olhando ao redor

Desfrutar da convivência com o livro de artista teve como consequência o aumento romântico e obsessivo da curiosidade. Gostaria de tentar repartir algumas impressões que resultaram da, digamos, leitura desse campo nos últimos anos, mais imediatamente ao meu redor. Mas será um depoimento modesto, mais parecido com uma pequena colcha de retalhos daquilo que sobrou da análise de problemas antes desenvolvidos. Algo como uma conversa informal. As considerações a seguir serão, por isso, livres de normas de apresentação, avulsas e descomprometidas.

Como primeira lembrança, busco na memória um evento museológico que ultrapasse os limites das artes visuais. Recordo o *vernissage* de Saudades do Brasil: A Era JK, muito concorrido, no qual estive como penetra. Era uma exposição divertida e popular, com filmes, vídeos, fotos e objetos domésticos brasileiros, contemporâneos à presidência de Juscelino Kubitschek. O evento ocorreu de 12 de março a 5 de abril de 1992, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Havia um verdadeiro catálogo vivo de tipos humanos: *habitués* desses eventos, rostos da mídia e da sociedade carioca, jornalistas, funcionários públicos e um número ampliado de curiosos (eu, entre eles), atraídos por uma divulgação generosa que incluiu reportagens em programas de televisão. Parecia ser um público mais heterogêneo que o habitual. Em outro espaço do MAM acontecia a mostra itinerante A Arte do Livro nos Estados Unidos, que tinha como melhor característica a variedade de conformações das obras expostas, calcadas em exercícios revitalizadores da encadernação. Já que as pessoas estavam mesmo por ali, aproveitavam para dar uma espiada nos livros. As expressões variavam. Havia o encantamento sincero e a mais profunda repulsa. Refrões antigos sobre o que é ou não é arte reapareceram. E curiosamente na abertura de um dos acontecimentos *kitsch* daquele ano. Fiquei surpreso. Compreendi de modo mais intenso que a partir de um suporte reconhecível e consagrado poderia ser construída uma obra ambígua. E que, talvez, a

ambiguidade ocorresse como uma qualidade mais do que apenas desejável.

Eram tão raras as presenças bibliomórficas na arte brasileira daquele momento, que eu acreditava que as possibilidades com o livro já tinham sido esgotadas pelo cansaço do xerox e falta de calor da poesia concreta. Pensava que apenas restavam os registros diarísticos, feitos com a marca da mão do artista. Pessoas como Anselm Kiefer eram entidades de tempos e lugares sagrados, inalcançáveis. Ao Brasil, restava a resignação pela distância ainda maior entre a arte e o contato interpessoal, e pelo mal-entendido da volta ao quadro.

Como segunda prospecção, utilizei (de forma insipiente, reconheço) as ferramentas do jornalismo comparado. Num levantamento muito rápido, procurei menções ao livro de artista em revistas não-especializadas para o grande público. Não estava interessado na mídia intestina à arte. Queria perceber o contexto banal do início dos anos 90. Verifiquei primeiro *Veja*, importante revista semanal de informação geral no País, tida como uma das mais sérias, ou ao menos uma das mais respeitadas. Ela é semelhante à revista *Time* no formato e no público, tem editorias de política, economia, literatura, artes e espetáculos, humor, uma entrevista por edição, etc. Consultei todos os exemplares publicados no período de agosto de 1989 a outubro de 1992. Também consultei a sua maior concorrente, a revista *Istoé*, no período de agosto de 1989 a janeiro de 1993. (Esclareço que esses exemplares já estavam ao meu alcance, porque os colecionava para um estudo não levado adiante sobre o discurso crítico; sua utilização não foi, por isso, cientificamente premeditada.) Juntas,

Mara Caruso,
Família Caruso-MacDonald, 2000.

Atelier Livre da Prefeitura Municipal
de Porto Alegre, obras de alunos
de oficina de eletrografia.

Fabio Zimbres,
livretos fotocopiados em folha única, 1993-...

as revistas publicavam (e ainda publicam) textos rápidos, mas assinados e elaborados por críticos de renome. O espaço para a arte varia de uma a duas páginas. Em casos excepcionais pode chegar a até seis páginas (como nas coberturas das bienais). A amostra serviria para a verificação da presença do livro de artista lato na grande mídia impressa do início dos anos 90 no Brasil, especificamente 1990, 1991 e 1992.

Alexandra Eckert,
Coração, Volume 1, Tomo I, 1999.

A constatação é de que não houve presença explícita. Apenas se encontrou referências periféricas, se tanto. Por exemplo, em *Istoé*, em três anos houve apenas uma menção a uma edição póstuma, *Esqueletos de animais*, 1989, coletânea de desenhos de Arnaldo Pedroso D'Horta (1914-1973), de interesse muito indireto ao livro de artista. Foram feitos 200 exemplares fora de comércio, por Benoni Marques Filho e Fernando Mendonça D'Horta. Esse artigo de *Istoé*, de 14/3/90, página 88, foi assinado por Radha Abramo. Pouco antes, em *Istoé* de 28/2/90, Abramo apresentou, como escultura, a obra coletiva organizada por Octavio Roth em homenagem a Pietro Maria Bardi, composta por quase 39.000 pedaços de papel. Esses trabalhos foram engastados por Roth em um tronco de eucalipto, compondo uma manifestação livro-referente.

Paulo Gomes,
Passeio à Bienal, 1996-98.

Adriane Hernandez, sem título, 1998
(foto cedida pela artista).

A concorrente de *Istoé*, a revista *Veja*, de tiragem maior e possivelmente com um público-alvo um pouco maior, dava boa cobertura a um universo maior de informações culturais até meados dos anos 80, chegando a demonstrar uma atenção renovada pela fotografia, os quadrinhos e a literatura sobre arte. Mas no período em questão não há referências a livros de artistas, embora a oportunidade tenha passado perto. Em 31/1/90, páginas 80 e 81, há um artigo sobre a editora catarinense Noa Noa e a publicação de *20 gravuras*, de Camille Corot. No artigo "Coleção excêntrica", não assinado, de 12/8/92, página 97, é apresentada a pintura de Sergio Fingermann, segundo o texto produzida a partir de um sem-número

de cadernos acumulados por ele desde a adolescência. O olho (*lead*) da matéria chama atenção: "Em duas mostras simultâneas, Sergio Fingermann passa a limpo seu caderno de desenhos". Mas não há uma só foto, por menor que seja, de um desses cadernos.

Como já apresentado, em março de 1992, no mesmo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro onde Fingermann exporia alguns meses depois, ocorreu a estadia carioca de A Arte do Livro nos Estados Unidos. Por que nenhuma linha tanto em *Veja* como em *Istoé*? E se as revistas também cobrem exposições internacionais, por que não há menção a Il Librismo, na Itália, em 1990, com participação de brasileiros, entre os principais nomes do campo? É lícito supor que não havia interesse de pauta jornalística ou crítica por parte dessas revistas no período entre 1989 e 1992. O silêncio não deve ter sido uma omissão deliberada. Possivelmente seja o retrato de um momento de marasmo entre a produção conceitual da primeira metade dos anos 80 e os livros matéricos de meados dos anos 90. De fato, os artistas brasileiros não quiseram ou não puderam utilizar, salvo algumas exceções, os recursos gráficos e tecnológicos à disposição. O *offset* foi praticamente ignorado.

Devo notar que dificilmente as duas revistas cobriam o mesmo assunto na mesma semana, o que poderia colocar em dúvida o valor jornalístico do fato cultural (ou o valor cultural do fato jornalístico) para quem se dispuzesse a compará-las.

Esse era o contexto aparente imediatamente anterior a minha decisão pelo ingresso formal nesta pesquisa. Algumas perguntas poderiam ser feitas, entre outras. 1) Por que não houve incremento da produção no Brasil, tanto com técnicas industriais como com técnicas artesanais, após a poesia visual? 2) Por que as escolas de artes do país têm desconsiderado (ou considerado pouco) as possibilidades da encadernação artística? 3) Por que ao derrubar fronteiras semânticas e temáticas da arte brasileira não prosseguiu o equivalente derrubar de fronteiras intermidiais, interdisciplinares, como entre as artes visuais e o projeto industrial, a literatura em prosa, a comunicação e a política? 4) Por que a arte brasileira é ainda tão sectária em relação as suas manifestações "menores" (com aspas)? Existem outras dúvidas que me incomodam, mas essas são as maiores e estão à disposição de quem quiser pesquisar.

A rarefação de exposições confirma a pequena safra dos anos 90. Retrospectivas maiores aconteceram somente em 1994, com Livro-Objeto: a Fronteira dos Vazios, e em 1996, com Ex Libris/Home Page, a primeira no Rio de Janeiro e a segunda em São Paulo. Mesmo nelas, a presença de livros-objetos matéricos foi acanhada, embora esse tipo de produção já estivesse se construindo com evidência na segunda metade da década anterior. Sérgio Pizoli, curador da segunda mostra, disse, informalmente, estar muito satisfeito com a frequência de público. Reconheceu a ausência de alguns artistas, resultado de dificuldades de manter os contatos e encontrar as obras, o que faria da curadoria um exercício significativo.

Equívocos vêm contribuindo para o desconhecimento dessa produção pelo grande público, mesmo no final dos anos 90, quando livros de artistas podem ser encontrados

na internet. O jornal *Folha de S. Paulo* edita um guia semanal, *Guia da Folha*, com as atrações da cidade. Na edição de 1º de maio de 1998 – portanto mais ou menos recente – ele informava, na página 87, a individual de Anselm Kiefer no MAM, onde eram apresentados "20 telas de grandes dimensões, seis trabalhos em técnica mista de pintura e areia sobre fotografia e 13 esculturas". Esses seis trabalhos em técnica mista eram na verdade seis grandes livros, característicos e basilares na produção de Kiefer. Sabe-se lá qual a causa dessa imprecisão, justamente com um artista que é produtor de livros-objetos que são muito conhecidos e unanimidade internacional.

Volto um pouco ao passado para recordar a ironia de Antônio Sérgio Mendonça (1973, p.79), que, com pesar, chamou a pesquisa visual em literatura (como ele a entendeu naquele momento) de "fábrica de futuros desempregados", aos poucos substituída por outros meios, e que, por isso, "consegue cada vez menos comover o auditório". Esse é um ângulo de visão posicionado a partir da literatura. Podemos procurar outro equivalente, posicionado do projeto gráfico industrial. Veja o ponto de vista reducionista de Enric Satué (1993, p.367; primeira edição de 1988).

> A única pirueta, efêmera e interessante, que alterou esta relação inalterada do livro com respeito ao seu desenho tradicional, foi o aspecto que tomaram temporariamente alguns livros singulares nos anos sessentas (com frequência realizados por artistas de vanguarda) que ficaram conhecidos com o nome de livros-objetos. O processo de distorção a que foi submetido o livro, desde o seu formato, estrutura e incumbência, deu como resultado um bom número de novidades formais extraordinariamente sugestivas em cuja própria originalidade, não obstante, se encerrava já sua impossibilidade de futuro.

O dado curioso é que, no mesmo ano desta reimpressão do livro de Satué, ocorria na França a mostra Livres d'artistes russes et soviétiques 1910-1993, promovido pelo centro Pays-Paysage, apresentando interessantes trabalhos, muitos com o esperado comprometimento político ou, ao inverso, a crítica a ele. E no catálogo, o texto de Mikhail Karasik, artista de São Petersburgo, é bem diverso do de Satué.

> O livro de artista é um objeto para o iniciado, mas é popular e amado. Apesar de ser planejado para apenas uns poucos, todos o conhecem. [...] E agora a tempestade do livro eclodiu nas salas de exibição [...]. Os artistas estão estupefatos e têm fé na exclusividade de suas descobertas. Entretanto, os argumentos sobre o significado e a conveniência do livro de artista têm diminuído, imitadores e apologistas têm aparecido, e ele ocupou seu espaço nas prateleiras dos maiores museus e bibliotecas. Isso foi uma tempestade em copo d'água ou um fenômeno artístico sério? [...] Tendo chegado a um ponto quase vazio, em território escorchado pelos monstros estatais, ignorado pelos editores e não permitido pelos censores, não conhecendo suas próprias raízes e, portanto, não lembrando seu parentesco com a inovadora arte do livro dos anos 10 e 20, o LIVRO DE ARTISTA renasceu. (Traduzido da versão em inglês do catálogo, *Books by Russian and Soviet Artists 1910-1993*, p.54; no texto, a expressão "artist's book" está grafada em caixa alta todas as vezes em que aparece.)

Acho as considerações de Karasik mais sincronizadas com os fatos do decorrer dos anos 90. Satué não se detém, também, no livro de artista estrito, que ele entende como de tiragem muito pequena, "dirigida exclusivamente ao reduzido mercado de arte". Pen-

so que ele subestimou a transferência de criatividade entre o livro de artista lato e o mercado editorial (especialmente o infantil, por exemplo), e também para a publicidade (catálogos, programas e malas-diretas). Mas esse já é outro problema. O fato é que o público e a imprensa parecem se espantar, às vezes de forma teatral. Curiosamente, considerando-se que já estamos longe das vanguardas no início do século, é justamente o seu ruído plástico que chama a atenção. Talvez porque não exista de maneira clara a predisposição convencional ao encantamento, como é proporcionado por obras convencionais de parede ou pedestal. Tenha-se como referência descrições do tipo "os barulhentos recém-chegados à categoria editorial das edições limitadas" (Hill, 1984), "livros de artistas encapsulam ultraje" (Wilson, 1984), "uma criatividade revertida, controvertida, divertida e às vezes subvertida" (Carla Stellweg, *Artes Visuales*, 1981, p.41) ou "um microcosmo alvoroçado" (Lewis, 1980). Numa olhada rápida em artigos disponíveis, brasileiros ou estrangeiros, e mesmo em periódicos especializados, encontram-se mais adjetivos que substantivos: *flamboyant*, audacioso, espalhafatoso, barulhento, provocativo, engraçado, uma festa, furiosos, explosivos... e a lista não pararia por aí, quase sempre apontando para o irregular ou o inesperado. Essa aparência tão multiforme poderia induzir a uma preguiça de apreciação. Mas muitos artistas que se utilizam da forma do livro insistem que o seu público é diferente do público das formas artísticas mais antigas. Destacam a atenção diferenciada envolvida, avessa à pressa e exigente de uma introspecção mais intelectualizada.

Helena Kanaan,
dissertação de mestrado, 1998.
(Foto cedida pela artista.)

Andrea de Miranda,
dissertação de mestrado, 1998.

Wellington Medeiros e Paulo Silveira,
Versus, 1997.

Buscando considerações de apreço, encontro numa fotocópia de um artigo de Gustavo Zalamea (distribuído em um curso em Porto Alegre) uma compreensão mais generosa. Ele aponta o direito de cidadania conquistado pelo livro de artista, o que seria atestado

pelo seu espaço reservado desde 1981 na Feira de Frankfurt, mesmo ele se parecendo menos ao livro tradicional a cada dia que passa (o artigo não está datado). Sua identidade como fato cultural irreversível estaria ligada ao aspecto lúdico do conhecimento sensível.

> O livro de artista é uma produção de prazer que somente obedece às leis da fantasia. Cada produto é um jogo de ordem e desordem e, através desse conhecimento sensível, os artistas procuraram lhe dar uma dimensão concreta à forma, ao espaço e ao tempo. Por conseguinte, cada livro é um projeto de comunicação e um lugar de sonhos, pleno de sentidos e sinais, microcosmo no qual se retrata o artista e sintetiza sua original aproximação do mundo. (Zalamea, s.d.)

Para Zalamea isso imporia "a desvalorização do belo em benefício do conteúdo e da significação".

Olho em volta e percebo uma brutal redução da atividade brasileira nesse campo, especialmente das obras impressas industrialmente. Aqui parece ter crescido muito a presença do livro objetificado, talvez por ser mais imediato, com frequência fruto de uma ação mais dinâmica. As escolas de encadernação praticamente se extinguiram. No Rio Grande do Sul, por exemplo, restou apenas uma pública, estadual, a Escola Artesanal Arte do Livro, que há alguns anos temeu ser extinta, e hoje subsiste com um quadro precaríssimo de professores. Poucas dessas escolas puderam contribuir com seus ensinamentos, talvez pelo pequeno diálogo entre as instituições. Acredito que o interesse deveria ter partido do universo do ensino superior. Sei de uma professora dessa escola que contribuiu com sua experiência como convidada de uma disciplina do Bacharelado em Artes Plásticas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mas isso foi uma eventualidade, fruto da autodeterminação de uma professora do Instituto. Ela não esteve só. Outros ofereceram espaço para experiências semelhantes. Em especial os professores que têm ou tiveram ligação com propostas intermidiais, propiciam aos seus alunos alguns experimentos com o livro-objeto único, executável sem grandes gastos, ou o livro de artista que se utiliza dos recursos da gravura, relativamente abundantes no estado. Há, mesmo, alguns alunos que completam a graduação com propostas inseridas nesse universo criativo. É o caso de Fabio Zimbres, que animou seus livros únicos com o seu traço de humor característico, marca de suas participações em jornais e publicações alternativas. Também o ateliê livre da cidade ofereceu, nos últimos anos, cursos nessa área, um com Evandro Salles e outro com a argentina Matilde Marín, além de anualmente oferecer, em seu já tradicional festival, contato com artistas contemporâneos que de fato atuam em processos intermidiais, como Paulo Bruscky. Entre seus cursos regulares, algumas oficinas do Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre (eletrografia e gravura, por exemplo) oferecem espaço para que os alunos eventualmente criem livros). Mas esses eventos ainda são insuficientes, já que hoje se intensificam os experimentos intelectuais em arte que solicitam suportes específicos.

Se é verdade que a estratégia técnica da imaginação é utilizar um objeto físico para transmitir uma obra conceitual ou emocional, então o desenvolvimento de algumas pesquisas acadêmicas parecem provocar o desejo de sua instauração física. No caso específico de Porto Alegre, é curioso observar que recentemente uma pequena produção – mínima, mas crescente – tem-se notado a partir do recém-criado Curso de Mestrado em Artes

Visuais da UFRGS, atualmente Programa de Pós-Graduação, incluindo doutorado. Algumas pesquisas com experimentações plásticas que envolviam o livro de artista já foram concluídas, como os trabalhos de poética visual de Paulo Gomes, a partir de proposta envolvendo a coleta de registros da memória de terceiros, colecionados em livros e caixas. E de Alexandra Eckert, integralmente com livros-objetos únicos, mesclando a nostalgia de sua própria história afetiva com as possibilidades da cerâmica. Esses foram os primeiros projetos práticos inteiramente dentro do mundo livro de artista. Outros se utilizaram desse meio como parte de um universo composto maior, como no caso do livro sem título de Adriane Hernandez, elaborado a partir de um álbum pré-fabricado para fotos de aniversários femininos de 15 anos, e inserido no conjunto de objetos e instalações de sua pesquisa, que envolveu (ou revolveu) a circunstância de ser mulher e artista. Outros trabalhos foram resultado de seminário oferecido por Gilbert Lascault, sob o acompanhamento de Elida Tessler, um momento inesquecível envolvendo arte e palavra. Muitos trabalhos bibliomórficos foram então produzidos, entre eles uma obra de colaboração entre Wellington Medeiros e Paulo Silveira, posteriormente exposta no Center for Book Arts, em Nova York (tiragem de três exemplares).

Mas acho que o momento mais singular dessa produção vem-se dando nas soluções de acabamento das dissertações defendidas. Mais e mais passou a ser notada uma crescente "infiltração" dos procedimentos do livro de artista (em especial do livro-objeto) no trabalho final dos pós-graduandos, originalmente tolhidos pelas exigências dos organismos fomentadores de pesquisa e pelas normas de apresentação de trabalhos acadêmicos científicos. Alguns alunos se contentam com o uso da encadernação (considerada apenas a capa) para personalizar seu texto. É o caso do uso do tecido (tela) manchado ou pigmentado, da substituição da capa convencional por placas de circuito ou outros materiais rígidos, ou da aposição de elementos alienígenas às normas técnicas, como espelhos, ferragens, transparências, etc. Entre os eventos mais intensos, estão as dissertações que são inteiramente (capa e miolo) inseminadas pela vontade de individuação. Como na de Helena Kanaan (pesquisa em litografia e arte por computador), em que tanto as páginas são afirmadas como elementos plásticos, pela colagem de papel japonês, quanto as capas são individualizadas, cada uma em tom dominante específico (do amarelo ao vermelho) para cada componente da banca final. No caso do trabalho final de Andrea de Miranda, tudo também se passou numa escala superlativa. Sua pesquisa teórica e crítica sobre a moda do barroco brasileiro propiciou a construção de um volume metafórico, agregando excessos das tradições barrocas ao gosto contemporâneo da computação gráfica, e gerando um volume múltiplo, composto do livro principal, mais os anexos com imagens e amostras de tecidos, caixa e panos com fitas para embrulhar.

Por que dizer que o livro de artista acabou, como disseram alguns artistas? Deve-se atribuir esse pensamento a um provável ressentimento pela mudança do cenário ao seu redor, com a resultante ampliação da categoria da arte livro-referente. Talvez as novas expressões de romantismo ainda não estejam bem compreendidas. A distância da tecnologia do projeto gráfico está muito menor, graças à difusão da informática. Qualquer

um pode executar obras impressas domesticamente, ou projetá-las para multiplicação em equipamentos maiores. Assim, o livro de artista estrito não só persiste, como se consolida. É produzido como obra integrante da vida criativa de muitos artistas. É produzido também como obra integrante do esforço de comunicação pessoal do artista. Está disponível em espaços especializados ou alternativos, em lojinhas de museus, em muitas galerias, em páginas da internet. Com um computador e uma ligação telefônica é possível localizar um sem-número de profissionais e instituições atuantes nesse campo. E as obras mais populares podem ser adquiridas de grandes livrarias virtuais, de qualquer parte do mundo. Além disso, as principais organizações de fomento à criação continuam atuando, além de expandir sua atuação na formação de novos educadores, propagando a sua prática desde as escolas elementares até a utilização dos mais recentes recursos tecnológicos.

Olhando em volta, o que eu vejo é a reiteração de uma presença, exatamente como era esperada. O livro de artista está vivo e passa bem. É adulto jovem.

Dezembro de 2000.

Esta reedição poderia estar ampliada por uma nova prestação de contas, já que a edição precedente abriu algumas portas que mereceriam ser anunciadas. Para não cansar o leitor, destaco apenas que enquanto a tiragem anterior se esgotava, a rede de informações sobre o livro de artista no Brasil passou a ensaiar novas ambições, fazendo-se notar, mesmo que timidamente, perante os olhos de pesquisadores daqui e do exterior.

Foram verificados alguns velhos vínculos e feitos novos (muitos com aprovação institucional). Em sentido inverso, os canais do fluxo internacional de informações sobre arte bibliomórfica têm se mostrado receptivos ao pensamento academicamente constituído de qualquer latitude, já que nas economias culturais universitariamente organizadas os exercícios de ateliê parecem se mostrar debilitados quando sem a concepção teórica de si mesmos.

Da arte apegada à oficina (os livros únicos) à arte como empreendimento intermidial (os livros de edição), todos os caminhos que tiveram seu auge entre os anos 60 e 80 permaneceram desimpedidos para aqueles interessados em ampliar a envergadura de sua obra. Tomando com exemplo uma pesquisa posterior (sobre as expressões da narrativa no livro de artista publicado), de certa forma uma continuidade desta, o levantamento (espontâneo, mas sob critérios estéticos) de uma amostragem de livros editados (livros-obra ou não) revelou a presença marcante de artistas que eram ou são graduados, muitos sendo também professores universitários. Trata-se de um elemento a mais a nos solicitar o refinamento do juízo sobre o mercado simbólico entre a obra de arte e o escrito de artista, o espaço não apenas alternativo, mas complementar, do livro.

Este trabalho, felizmente, não terminou.

Abril de 2008.

Depoimentos

Quanto às declarações gravadas. Tentar consertar a transcrição do português falado tende a resultar num texto de sonoridade falsa. Foi do interesse desta pesquisa manter ao máximo a autenticidade da fala dos artistas entrevistados, para que fosse preservada um pouco da sua naturalidade. Mesmo assim, algumas palavras foram redigidas da forma aceita como correta, deixando para o leitor a compreensão de que se fala diferentemente do que se escreve. Isso é evidente em casos como quando se diz "prá". Grafei "para", o que não me parece uma intromissão, e penso que os artistas aprovariam. Entretanto, em momentos marcantes, definidores da personalidade do entrevistado, o falar pessoal foi mantido. Como na má concordância característica do falar sul-rio-grandense, por exemplo. Por ser tão usual dizer "tu vai", "tu foi", etc., pareceu-me franco manter a grafia dessa forma, ao menos quando ela é enfática. Se corrigidas as expressões, poderia ser transmitida a mesma sensação de artificialismo típica do falar correto (no dia-a-dia do Sul do Brasil isso é facilmente percebido na fala de alguns repórteres e apresentadores de televisão, que, penso, soa forçado e antipático). Caso o leitor prefira, pode, em pensamento, substituir o "tu" pelo "você". Quando é dito "né" eu escrevo "não é", se é essa a intenção implícita de fala do entrevistado. Mas se o "né" for enfático ou galhofeiro, ele é mantido. Interrogações entre colchetes [?] indicam que tenho dúvida se a palavra em questão foi corretamente entendida por mim (a maior parte das entrevistas foi colhida através de gravador portátil, às vezes com muito ruído, o que dificulta a audição). Reticências entre colchetes [...] indicam a supressão de um momento de fala informal que não interessa à entrevista.

Quanto aos textos redigidos. Dentro do possível foi preservada a forma gráfica original, inclusive no uso de maiúsculas, negritos, itálicos e sublinhados. Não houve qualquer tentativa de revisão desses textos, considerando-se a possível (ou provável) intencionalidade do gesto de redigir.

Entrevista: **Lenir de Miranda**

Respondido por correspondência, de Pelotas, RS,
em dezembro de 1997.

1. Por que você escolheu, num momento específico de sua vida artística, o livro de artista?

Não lembro qual foi o primeiro livro que fiz. Mas em 1994 fiz um grande livro para a exposição no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, *Nossos bosques têm mais vida?*, dentro do Programa Parceria Internacional de Museus, evocando a consciência ecológica. Neste livro (80x60x17cm) está escrito o poema de Gonçalves Dias que dá nome à exposição, tendo além das pinturas e grafias um visor mágico com fragmento de planta. Chamou-se *Livro do exílio e da nostalgia*. O que motivou foi a vontade de experienciar algo mais íntimo que a simples pintura bidimensional. Também a possibilidade de exploração manual, uma viagem, a criação do tempo na obra. Isso era o passar de páginas num livro de artista.

Vale acrescentar a informação de que trabalhei com artes gráficas, planejamento visual e supervisão gráfica, que é uma experiência apaixonante ver o surgimento do material impresso (por uns dezesseis anos). Transpus, também, essa experiência para uma forma estética, com vida própria, em seu espaço sígnico, de início utilizando mais a pintura, o desenho, colagem de objetos aparentemente desconexos, embora se saiba que sempre existem os nexos secretos.

2. O período de tempo em que você se dedicou ao livro de artista está encerrado?

Não. Estou totalmente envolvida com livro de artista neste momento. Nesta cultura cada vez mais saturada pelos meios eletrônicos de comunicação instantânea o livro de artista é o objeto paradoxo que convida o homem a uma pausa diante de si mesmo ao convidá-lo a penetrar na sua trama íntima (guiado pelo fio de Ariadne?).

3. Que artistas influenciaram o seu trabalho?

M. Duchamp ensinou-me que a obra se dá como forma de conhecimento, uma gnose, um procedimento ético.

J. Beuys que dizia que toda obra de arte intenta demonstrar ao homem sua própria imagem (por isso falo em autobiografia de todos nós como título de meu livro sobre os meus vinte livros de artista). Rauschemberg, com suas assemblagens, unindo a arte à vida. Anselm Kiefer. Iberê Camargo, quando estudava pintura em Pelotas. Sempre fui uma expressionista.

4. Qual o papel de James Joyce nas suas obras?

Se fores na Biblioteca da Faculdade de Direito de Pelotas, encontrarás livros de literatura internacional cujas fichas contêm minha assinatura desde 1967. Naquela época eu conheci J. Joyce. Ulysses. Era a forma de literatura que eu queria descobrir, intrigante, que me fazia criar uma infinidade de coisas em minha mente. Era uma literatura que extrapolava os limites da realidade banal das historinhas. Kafka, Eliot e alguns malditos marcavam encontro comigo mas Joyce predominava. Ele proporcionava uma experiência interativa única, ao "fluxo da consciência", que me levava a completar a obra com imagens que nem saberia afirmar de onde vinham, elas aconteciam subconscientemente. Isso era Ulysses para mim, que trabalhava com a visualidade, algo poderoso em comunicar vivências míticas dentro de mim numa pluralidade de outras vivências sobrepostas, cotidianas, da minha realidade contemporânea.

A transposição da linguagem verbal para a plástica se faz através da sobreposição, da mescla de técnicas, conjugação de vários elementos como desenho, pintura, colagem, ao fluir das exigências da plasticidade em formação ou de uma ideia, um conceito em desenvolvimento.

5. O conjunto de vinte livros da sua exposição de 1994 em Porto Alegre foi elaborado a partir de um projeto ou método?

Cada livro ia surgindo a partir das suas exigências íntimas, próprias de um ou de vários dos componentes iniciais que ditavam suas solicitações plásticas. Cabia a mim descobrir qual a reposta mais adequada diante da forma do livro que se revelava. Parafraseando F. Bacon, que disse que a pintura exige do artista a sua solução.

Assim, no livro, o tempo e o espaço justapostos e sobrepostos vão criando infinidades de outras realidades, que irão acenar à participação do "leitor" ao qual ele será entregue. O que determinou a criação destes vinte livros foram suas relações sintáticas, ocorridas em cada livro individualmente, elementos significantes inseridos com outros elementos, formando um código rico de ambiguidades.

6. Por que você optou por peças únicas?

Seu mistério não deverá ser duplicável, nem sua solidão, assim vejo o livro de artista como peça única, algo muito original.

7. Componentes físicos do desenho, da pintura e da escultura, com presença do objeto encontrado, são a marca de seu trabalho. Por que a forma impressa tem presença quase nula?

Nestes primeiros trabalhos, embora a forma verbal possa reforçar as ideias contidas no livro, achei que no momento não eram essenciais aos significados expressos por estar mais ansiosa pelo desenho, pintura e colagens.

8. Como você se definiria formalmente?

Sempre fui uma expressionista, mesmo desde quando nem sabia o que isto representava.

9. Como foi a recepção de seus livros pelo público?

[A entrevistada prefere que a resposta a esta pergunta não seja divulgada. Ela relata as dificuldades encontradas nas suas exposições, criticando alguns órgãos ou pessoas envolvidos.]

10. Que diferença você apontaria entre as possibilidades do livro de artista e outros meios tradicionais?

O livro de artista é um objeto ainda estranho, que não se coloca na parede como uma pintura ou desenho. Fica distante, por vezes, como que à espreita, do observador desacostumado com uma obra mais reflexiva, embora se ofereça cheio de possibilidades no espaço tridimensional. Em suas formas interdisciplinares, técnicas variadas, sintaxes inesperadas, mensagens engajadas social, politicamente ou apenas poesia em si mesma, reflexivo, ele deverá se impor cada vez mais.

11. Você gostaria de fazer algum outro esclarecimento?

O livro de artista está envolto na névoa, com algum passado possuindo um elo conosco, como Ithaca avistada ao longe, envolta em névoa, enquanto Ulysses retornava.

Após é necessário vergar o arco de Ulysses, para reconquistar seu território de vestígios misteriosos, completar a face do mito que nos é ofertado e que somente cada um dos espectadores tem a possibilidade de fazer, tudo isto, atualmente, do outro lado da fria e sintética mente eletrônica.

Se me perguntas o que contém cada imagem, já não poderei dizer com precisão, pois elas foram depositadas imagens sobre imagens, signos após signos, algo que foi se perdendo na névoa, mas que é sempre procurado, oculto que está em tantas memórias, imaginários, um desencadeamento sígnico infinito, uma semiose. Eis como surge a linguagem artística, expressa também nos livros de artista.

Assim, voltar ao antigo gesto de volver uma página, descortinar a névoa da memória, envolvendo-se no tato e no tempo proporcionado pelos mais variados elementos, como objetos anexos, desenhos, pinturas, complexas estruturas formais, envolvendo a disposição e o fluxo das páginas dentro da forma de livro, cujo conteúdo foge a objetivas informações. Geralmente um signo em si mesmo, quando se refere apenas às suas questões poéticas.

Mesmo engajado em questões sociais políticas, é um signo, uma obra de arte, que atinge o imaginário do espectador. Ele abre um fluxo subconsciente, uma viagem não proporcionada por meios eletrônicos.

Qual o significado de cada página? Que realidade encerra-se na passagem do tempo de contato como signo exposto no corpo da matéria? Direi que cada livro tem seus mistérios de longas peregrinações, "...após incalculáveis éons de peregrinações, retornaria..." (Ulysses/lthaca-Joyce). Memórias depositadas sob densas neblinas, página após página, acenam ao retomo de cada um de nós, até fluírem com nossas vidas mais cotidianas, mescladas em vivências sobrepostas (técnicas acopladas), linguagem joyceana.

Em cada livro de artista, signo após signo nos fazem estes passageiros, nas justaposições de elementos aparentemente desconexos, desenhos de conotações míticas, emblemático, com objetos banais tais como um coador de cozinha. E assim vai este relato subconsciente em forma de livro de artista. Realmente um desafio ao imaginário acomodado em universos do microchip. O livro de artista é este espantoso encontro entre duas sensibilidades que se cruzam, imediatamente vinculadas, descobrindo-se mutuamente: a do artista e do destinatário, caminhante apressado.

Todavia, aqui não pode-se deixar de falar do paradoxo que se apresenta: ao lado da linguagem cibernética vamos no sentido inverso, no descobrimento desta memória primitiva, um signo precário colocado ao alcance do antigo manuseio. Interferir manual e mentalmente no silencioso objeto ancestral e à espreita, como um objeto soterrado e inacabado, domínio inconsciente à espera do viajante explorador.

Como disse Joyce: todo livro tem seus mistérios.

Não sabemos qual o desfecho deste paradoxo: do universo virtual ao universo tátil do livro de artista sua histórica, seus códigos ancestrais.

[A correspondência prossegue em caráter pessoal, sem interesse para a pesquisa.]

Um grande abraço

Lenir de Miranda

Dez 97

Entrevista: **Neide Dias de Sá**

Gravado em Porto Alegre, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em 27 de novembro de 1998.

1. O que é um livro de artista?

O livro de artista, e que eu chamo de livro-objeto, e que pode ser livro-poema, tem vários nomes, e você sabe disso, não é?, dependendo do texto em que eu estou falando nos meus trabalhos, chamo de um ou de outro, mas na verdade é tudo a mesma coisa. O importante é um espaço onde você trabalha signos, imagens, linguagens e que pode ser... Ele não é obrigatoriamente um objeto de papel, ele não é obrigatoriamente um formato de livro. Eu utilizo de modo geral caixinhas, umas caixetas de 25 por 25 centímetros. Ali dentro eu coloco os livros que eu venho fazendo desde 76, que são livros que eu chamo de livros-objetos no caso. Eles são vazados... e que a leitura é feita através dessas formas vazadas, e que tem uma influência muito grande de quando eu descobri os tangramas chineses. Eles têm essa conotação. Às vezes [ruído excesivo]... que a coisa vai mais adiante, que [ruído excessivo]... através do estudo do fractal que ali eu já estava descobrindo o fractal, e esses livros têm um lado didático, a criança tem o maior interesse de mexer, de manipular, de passar... Eu não considero páginas: são placas de informação, que você pode fazer uma leitura semiótica através das formas. Pode ser pelo lado da profundidade, pelo lado da cor, aí vai... Eu acho que dependendo do repertório da pessoa que vai manipular esse material a leitura vai ser feita. É uma obra aberta e que quem vai ler é que vai dar a direção de leitura. Eu simplesmente emprego aquelas chapas como um material bruto de estilo à concepção, criatividade, participação.

2. Você chama, frequentemente, seus livros de "livros sem texto". O texto pode ser um problema para o livro-objeto?

Não, absolutamente. Absolutamente. Eu não sou contra o texto. Eu adoro poesia visual... Ato falho! Adoro poesia visual, sim, mas adoro Camões, sou apaixonada por Camões, Fernando Pessoa... Vai dizendo gente, aí, da pesada, que eu gosto muito. Mas são formas de expressão... Têm pessoas que têm uma maturidade maior para trabalhar com a língua, outras com o texto, pode ser um conto... mas no meu caso eu desenvolvi essa habilidade através do visual, da mistura que eu venho trabalhando já a bastante tempo, então eu não tenho nada contra, pelo contrário, é que simplesmente isso é um problema de caminho de expressão. Entende, a minha expressão, a tendência toda que me envolve, o meu desejo que está ligado a trabalhar com... que está ligado à forma e toda essa linguagem de inscrições. Muitas vezes eu chamo de escritas. Mas são escritas que só inscrevem o que está no meu inconsciente, e que as pessoas têm também, pelo repertório das que vão também manusear, vão tentar fazer uma leitura daquilo que eu tentei passar.

3. Qual o papel de seus livros no seu processo criativo e de trabalho? Que ligação eles têm com a sua pintura?

É fundamental. Eu comecei esses livros em 76, como já disse, e eles serviram como um grande exercício de conhecimento da forma, de habilidade para trabalhar a forma. Porque como eu te disse, eles são matemáticos. E eu trabalho em cima de estruturas que hoje (ou três anos para trás, ou quatro), quando eu comecei a mexer com o computador, eu vi que essa linguagem que eu usava como malhas... eu tiro aquelas formas não é porque eu acho que um triângulo ao lado de um quadrado tem uma estética elegante, ou equilibrada, ou harmônica. Não. Eu trabalho isso de uma forma muito racional através... eu preparo uma estrutura de triângulos que a partir de uma unidade (um triângulo) toda a placa é trabalhada. Quer dizer: eu faço uma malha de triângulos. E as formas que eu retiro para vazar... elas são tiradas a partir das estruturas retiradas do triângulo. Então quando eu tiro um quadrado tem "n" triângulos ali dentro. São formas matemáticas que eu não passo como formas, eu tiro dez triângulos, digamos, aqui que dá um quadrado, aqui dá três triângulos como um outro triângulo, ou qualquer coisa assim. Então a base desses livros é matemática. Então matematicamente eles vão ter sempre uma combinação harmônica. E por isso que as formas, quando manipulamos essas placas, elas sempre vão ter uma leitura que vai ter uma composição. Não vai ficar nunca uma forma... [muito ruído] ...esquisito, uma coisa não compôs com a outra ou vai compor sim. Então ela tem uma linguagem que é harmônica o tempo todo. É a linguagem que tem uma unidade que vai compor um todo. E ao descobrir isso aí, eu pude perceber que, sem eu conhecer, estava trabalhando já com a linguagem do fractal. Que é exatamente... o fractal está ligado a isso, a unidade mínima que compõe o todo.

4. Seus livros são sempre peças únicas?

São. São, mas não é em função disso não. É em função de que eu acho que eles são manuais... eu executo manualmente com a faca Olfa... e eu não gosto de repetir o que eu já fiz. Se você me disser assim: faz esse livro exatamente como está aqui, ele não vai sair nunca igual. Porque no que eu estou cortando eu já vejo uma outra forma, uma outra possibilidade de combinação... muito um jogo, a teoria do jogo que eu uso na hora em que eu estou cortando o livro. Então ele não vai sair igual até porque eu não tenho condição de fazer uma coisa igual por eu não gostar. O meu processo criativo exige de mim sempre uma nova leitura daquilo ali que eu estou fazendo.

5. E você conserva os seus livros? Eles são integrantes de seu laboratório pessoal? São vendidos?

Não. Eu não conservo os meus livros. Tenho pouquíssimos. Eu devo ter feito... em 20 anos eu devo ter feito mais de cem livros. Eu mando fazer, assim, 50 caixas... a cada 50 caixas eu mando fazer mais 50... Eu acredito que devo ter feito uns 120, 130 livros, por aí, nesses anos todos... e não conservo. Eu faço assim: tenho uma exposição na Itália... mando 10 livros, 20 livros... isso é exagero, uns 10 livros. E quando acaba a exposição

aqueles livros são doados para o museu onde foi feita... geralmente são centros culturais, os museus... eu doo, doo. Para mim... eu não tenho o menor interesse que eles tenham retorno. O meu retorno, para mim, é as pessoas mexerem e participarem, entende? E eventualmente eu vendo para colecionadores. Eu deixei no momento naquela lojinha do MAM, lá em São Paulo, deixei dois lá, mas não são feitos com essa finalidade. São feitos para ser mostrados e manipulados.

7. Você conseguiria destacar que parcela de público prefere os seus livros e que parcela de público prefere suas pinturas? Existe diferença entre o público do livro e o público da pintura?

Olha, eu percebo o seguinte. Que quanto mais requintada é a pessoa, mais se fascina com o livro. Parece brincadeira, não é? É claro que... as crianças ficam interessantes, mas a criança tem um requintado... eu acho que ele tem exatamente aquilo que a criança tem... ele manteve um lado... de fundo requintado. Não é em riqueza. Requintado é intelectual. Ele mantém um lado de curiosidade, de percepção, de sensibilidade desenvolvida. Então eles ficam muito fascinados com o livro. Eu já vi gente levar duas horas mexendo, participando... criando... dizendo para mim: isso aqui é uma viagem... já vi gente diante... as exclamações que às vezes em exposição a pessoa acompanha, são bem interessantes. Isso é zen, isso é uma viagem zen... E é muito interessante porque a base quando eu comecei a sentir, assim, uma força de fazer esse trabalho, inicialmente de trabalhar com geometria, eu tive um certo constrangimento, achava que era coisa meio alienada, que é isso, mas quando eu descobri o tangrama... E uma das teorias do tangrama é que ele serve como tábulas de sabedoria, tábulas de meditação. Aí eu fui ver, toda uma temática também. Você conhece a ideia do tangrama? A partir disso, eu disse: eu não estou fazendo uma brincadeira, estou fazendo uma coisa tão séria que tem três mil anos na mão dos chineses, e eles consideram ainda até hoje tábulas de sabedoria e de meditação. E observa que tem pessoas que sem saber de nada disso, já me disse isso. Isso é para a pessoa meditar, para a pessoa pensar. Você pensa de acordo com o repertório. Pode pensar matematicamente, pode viajar, pode ter um tremendo de um barato ali em cima, não é?

Entrevista: **Wlademir Dias Pino**

Gravado no Rio de Janeiro, na residência do artista,
em 17 de março de 1999.

1. O que caracteriza um livro de artista? O que faz dele o que ele é?

Para mim sempre existiu um livro, o livro de arte, aquele que traz reproduções de obra de arte. Há o livro artístico em que ele tende mais para o sentido não mais da reprodução, mas da ornamentação, em que pode ser empregado trabalhos de artistas ou não, ou de autores. [...] O livro de artista, na minha opinião, é aquele em que o autor começa a conceber o livro como um objeto específico, de inteiramente criação. E que nele há muita dificuldade da reprodução, ao passo que os outros estão subordinados diretamente aos meios de reprodução. Por isso que o livro de artista tem essa independência, e essa dificuldade. Daí o emprego muito grande da expressão física. Para mim, por exemplo, as artes caminharam para a abstração justamente pela dificuldade da reprodução, para manter uma distância entre o que é pictórico e o que é gráfico. O livro do artista, não. Mistura essas duas coisas, aquilo que é pictórico e o gráfico ao mesmo tempo. E em que a fisicalidade é que vai dificultar a reprodução, como um objeto único. O que choca, assim, em pleno desenvolvimento da reprodução, é o indivíduo trabalhar com o objeto único, no caso. Parece até antissocial essa coisa.

2. Quando você começou a produzir esse tipo de livro?

Bom, acontece o seguinte: eu aprendi a ler quase que com o falar. Porque eu era filho único, e minha mãe era uma mulher muito ativa, e não tinha muito o que fazer... Acabava o serviço de casa, e ficava... eu era a distração dela. Como o meu pai era jornalista, e produzia textos, e ela fazia com que eu começasse a ler os textos de meu pai. Então eu passei a ler a letra de imprensa... eu sabia ler... alfabetizado em letra de imprensa, e não era alfabetizado no cursivo, no manuscrito. Isso me fez criar uma paixão da separação entre o cursivo e as letras, por exemplo, as letras maiúsculas. Então eu comecei a estudar os alfabetos. Mas estudar os alfabetos não com o sentido da palavra, porque a palavra para mim... tem um sentido semântico [que] eu não estava interessado. Eu estava interessado apenas no traço, no grafismo, na visualidade. E então comecei a estudar muito, a colecionar muito, muitos alfabetos desde cedo. Então comecei a perceber que a cultura, a cultura como nós conhecemos, ela dificulta a leitura visual. Por exemplo, se você pega o desenho de uma caverna da Espanha, e tem uma legenda embaixo, você fica mais com o sentido cultural e geográfico da localização do que propriamente o desenho da caverna. Isso acaba roubando a leitura de visualidade. Então eu percebi, também, que a leitura gráfica é uma coisa específica e independente da leitura semântica. A leitura semântica tem uma continuidade, ela

é linear, ela é ordinal, ao passo que a leitura gráfica é vertical, ela é emblemática num todo. É o oposto daquele sentido do ordinal. Então eu comecei a fazer essa separação. Automaticamente eu... não me satisfazia mandar, encomendar um livro para outra pessoa, porque eu mesmo queria fazer os meus livros. Então eu me fiz tipógrafo... e compunha os meus livros. E percebi que a paginação é que dá a expressão ao próprio livro. A página, o conjunto de páginas é que vai formar o livro. E esse livro vai ser um objeto específico, um todo. O próprio escrever meu era em função do tamanho do suporte que eu tinha, do espaço que eu dispunha. Então às vezes eu dispunha de um espaço maior, aí eu esticava um pouco mais o texto... Mas o texto estava subordinado ao espaço. Começou mesmo muito cedo essa coisa, até vir nesses outros livros atuais de experimenteção gráfica.

3. E qual foi o primeiro livro que você considera como um marco?

Não tem, porque... Acontece o seguinte: talvez fosse *A cidade*. Porque o livro *A cidade* deu origem... ele foi impresso em 48... porque eu precisava publicar porque nós íamos fazer um movimento intensivista, em que o livro *A cidade* já não pertencia a esses pensamentos. Esse livro tinha uns riscos, uns gráficos. E eu peguei algumas palavras... e fiz, como composição do livro, um conjunto de palavras. E girava... o sistema girava em torno das palavras. Às vezes eu precisava de ligar uma palavra a outra, mas numa espécie de superposição. Mas como por exemplo quando você pega um texto e põe em cima de outro, dá um ruído na leitura, eu fiz o elemento de ligação através de gráficos. E que ao mesmo tempo sugeria as linhas retas da cidade, verticais e horizontais. Porque o livro chamava-se *A cidade*, que é justamente a cidade de Cuiabá. Então talvez seja esse livro onde dá início a uma definição maior. Mas todos eles... por exemplo, quando eu fazia *Sarã*, a revista, o jornal *Sarã*, que era um negócio de luta... em Cuiabá, por exemplo, a madeira é toda verde, não dá tempo de trabalharmos com madeira madura, porque lá só serve para exportar, não é? A madeira madura volta... para nós, nós não temos área para estocar, nem tempo, e o mercado nem permite. Então eu compro a madeira da serraria e ela está toda verde. Eu não podia fazer xilogravura com ela. Então eu apanhava taco de casa, da pensão... até a gente roubava da pensão os taquinhos... que o hotel geralmente importava esses padrões de fora, para diferenciar, porque as casas em Cuiabá... é muito quente... então as casas têm azulejos, mosaico, como eles chamam, não é?, e para lavar é mais higiênico e mais refrescante. Então, as casas não têm madeira no chão. Daí que eu acho que fica muito pesada a arquitetura, e é uma teoria em que eu atribuo a ausência de sobrados na arquitetura cuiabana, que é muito pesada. Embora a sacada tenha um fascínio muito grande, até num sentido político da cidade. [Trecho inaudível; murmúrios que fecham uma explanação.] Então nós tínhamos muita dificuldade. *Sarã* era feita, assim, com papelão... a gente invés de madeira usava... gravava no papelão... Na medida em que você faz isso, você está construindo, trabalhando com a fisicalidade do material, inventando novas fisicalidades. Num certo sentido você está fazendo, assim, uma pré-história do livro de artista, no meu entender...

Se não há um exagero de minha parte, como você pode perceber... Mesmo porque eu não tenho o costume de responder... a pergunta me pega meio de chofre, assim, tal, meio deslocado...

4. E *A ave*? Como ela foi concebida?

A ave foi o seguinte... Como eu tenho uma origem gráfica e sei da dificuldade que era para produzir um livro... Tanto é que você vê que os poetas brasileiros são muito pobres de livro. Se você pegar a história da literatura do Rio Grande do Sul, é muito pobre de edição de poeta, de livro... Então eu pensava em fazer um alfabeto para mim. Um alfabeto para mim, não. Uma forma de expressar o alfabeto. Que seria um quadratim tipográfico com um risco no meio e um inclinado entre os ângulos. E a partir dele eu compunha a letra. Então, eu não precisava uma caixa de tipos. Só com dois tipos de linha eu formava. Isso está evidente. Isso também é uma certa influência dos gráficos de *A cidade*, da linha reta, inclinada, que eu também fazia com fio tipográfico. Inclinando a linha como? Por exemplo, pegava gesso e derretia e prendia... fugia um pouco daquela regra da tipografia. Na medida em que você faz isso, você está fazendo uma espécie de livro de artista, não é?, que é a participação da mão, onde a fisicalidade é direta. Fica muito difícil de ter uma precisão, mas talvez os vestígios venham daí.

5. E quando *A ave* foi publicada?

A ave foi concebida a partir de 48. E eu precisava de expressar isso. Então, o que é que eu fiz? Eu fiz uma tábua de palavras, impressa, em que você através de gráficos, manuais, riscados, você encaminharia a leitura. Porque eu percebi que o alfabeto, a leitura nossa, é da esquerda para a direita, e uma linha pula, como uma máquina de escrever, ao início. Eu percebi que os povos agrários, eles seguem o arado... ele vai até o fim da linha, dobra, volta pelo fim da linha, e vem para o princípio. Vi que outros povos escreviam espiralados. E que não era só a nossa civilização que sabia escrever. [Comentários paralelos.] Então eu fui prestando atenção e vi que o relógio – a questão do suporte, não é? – eu vi que o relógio era redondo. E como você lê num suporte redondo? Então eu vi que tinha um ponteiro. Aí eu ficava com febre, via que o termômetro era uma linha de nível. Então eu percebi que não é possível só a convenção da direita... Da esquerda para a direita era apenas um indicador de leitura. E que se eu mudasse os suportes eu teria que mudar os indicadores de leitura. E que a grande impotância na leitura é o indicador. Percebi que através de gráficos o poeta fazia uma página aonde tivesse toda a memória do livro em que você sobrepunha os gráficos, que independia da impressão, e você teria um livro, os poetas teriam um livro. É um sentido social e prático também, além de ter essa consciência, culturalmente ter essa consciência de leitura que vai facilitar a compreensão disso. Então eu percebi mais tarde que é o mesmo processo do computador, que você tem uma memória e que ela vai fornecendo. Então vamos ver: eu percebi também que eu tendo a tábua de memória, toda vez que eu usar a palavra "que" ela está impressa num lugar. Qualquer elemento que eu colocasse ali significaria o "que". Então eu não preciso mais do código alfabético para fazer poesia. Isso

é uma contradição. Poesia sempre foi palavra. Eu percebi essa coisa. E percebi que isso... eu estava semiotizando o livro, a página. E outra coisa, eu percebi, também, quando eu estudava no colégio, eu percebi que o algarismo romano criava uma coluna central. E o que estivesse à esquerda era negativo, o que estivesse à direita era positivo. Então eu percebi que não precisava do adjetivo qualificador, se positivo ou negativo. Bastava eu usar essa parte do suporte da página para ele ser negativo, e perdia uma categoria discursiva à própria palavra, a adjetivação. Então eu usei esses elementos mais praticamente na *Ave*, porque eu tinha ânsia de registrar a experiência que eu estava fazendo. E não tinha dinheiro. Devo ter demorado... Porque àquele tempo ainda não tinha *offset*. Então foram trezentos exemplares, e não sei quantos gráficos, multiplicados por tantos gráficos. Quer dizer: aquilo foi feito tudo à mão. E não existia uma pena grossa, uma caneta dessas modernas. Era tudo à pena mesmo, e foi riscado de noite porque eu trabalhava e estudava durante o dia, não é? Então, aquilo demorou uns cinco ou seis anos... eu fazendo aqueles gráficos. E borrava, porque era tinta nanquim, o papel não era bom... Tinha que ser um papel amarelado, que é para diferenciar, justamente essa consciência do papel branco, onde estava escrito "gravar". E porque eu também queria caracterizar que duas abstrações dariam uma leitura. Então não podia ser o papel da mesma cor. E outra coisa, também facilitaria a leitura do branco, separando do amarelo. E outra coisa, eu também isolava – já que se está falando da fisicalidade do suporte -, eu fazia questão de isolar aquilo que era tipográfico, a letra, daquilo que era abstrato, que era o gráfico condutor de leitura.

6. E ele foi completado em 56 e impresso em 58?

Não, não. Ele foi impresso em 56. Em 56. Ele foi impresso em 55, mas acontece o seguinte: todo o meu lançamento eu faço em abril. Eu espero abril para lançar. Porque o Brasil só começa a funcionar em abril. Se você chegar e lançar em dezembro... ou em outubro, novembro, dezembro, janeiro, fevereiro, é completamente morto em qualquer situação. Então eu espero justamente o começo de ano. Todos os livros meus eu lanço de abril em diante...

7. Então impresso em 55?

É impresso em 55, porque eu esperei. Também não tenho pressa. É, não tinha pressa porque não achava nenhuma rivalidade assim... para concorrer na ânsia de pressa. É como, por exemplo, o *Solida*. Ele foi exposto em [...] 56 e, no entanto, só tive recursos de imprimir em 62. Todo mundo que é autor sabe quanto tempo ele leva para editar, principalmente vanguarda, não é? É uma dificuldade. O que eu acentuo bem é que naquele tempo não existia *offset*. Nem sequer *offset*. O *offset* só aparece no Brasil na poesia concreta em diante. Então era muito difícil o sentido da imagem, da reprodução.

8. E essa presença do furo, do vazado, do recorte... como no *Numéricos*, por exemplo?

Na *Ave* também. Porque *A ave* é um livro em que a leitura vai apagando conforme é numa fita magnética. Vai apagando a leitura. Até que ele chega a uma purificação – vamos

chamar a palavra purificação porque eu não tenho outra no momento – a uma purificação... que lhe é apenas à fisicalidade, ao suporte, ao manuseio, à leitura do manuseio. Não é mais a leitura alfabética. Porque a muito tempo eu perdi já... eu perdi o sentido... me encheu tanto a paciência da leitura alfabética que eu quis romper... Por exemplo, na Bienal de São Paulo eu fiz um poema que era uma pedra, em que a leitura consistia no sujeito jogando a pedra assim, aparando, até que encontrasse a forma da mão. Quando encontra a forma da mão, está lida a forma. Há muito tempo eu não estou interessado na leitura alfabética. [...] Sempre me preocupou esse ruído. Por exemplo, a imagem. Você pega uma imagem e você pode superpor a ela. Se você fizer um código, você pode superpor desenhos geométricos um em cima do outro, como num molde de roupa. Isso você não tem o recurso, na palavra. Uma destrói a outra. Sempre me preocupou o sentido da superposição e do nível da informação. A espessura, a aspereza do papel, a transparência. Eu queria que uma página funcionasse como a número três, número quatro, número cinco... até a doze. Esse tempo de permanência da palavra. Agora, se eu usasse a palavra eu estaria usando da redundância, aquilo, justamente, que eu condenava. Mas na medida em que eu faço perfuração eu posso fazer perfurações diferentes nos tamanhos, que já como fisicalidade não é mais a mesma coisa. E ao mesmo tempo, assim como eu tinha o gráfico numa página que leva do alto ao baixo uma ligação, por fazer uma palavra composta através de um hífen grande, um risco, eu posso já agora, não mais vertical, mas horizontalmente, interferir da página três na página trinta. Então eu podia fazer uma simultaneidade de leituras através da perfuração. É como se tivesse feito hoje sobre acrílico, uma caixa de acrílico, ou um bloco de acrílico, melhor dizendo. Tanto é que na exposição do poema-processo, isso já em 67, uma das versões da *Ave* é um rolo plástico em que eu escrevo e que vai se fazendo a leitura conforme o ângulo ou a curva que o plástico faz, etc. E essa questão da transparência porque, por exemplo... quando eu tinha levado à transparência, o uso da transparência, eu queria também uma radicalidade da transparência que é a perfuração.

9. E agora você está fazendo uma enciclopédia. O que é essa enciclopédia? Qual a intenção dela?

Eu sempre te falei que eu nasci numa célula política, e que na medida em que eu ia criando a minha expressão eu ia me distanciando do povo daonde eu vinha. Eu cheguei a um ponto em que falava e as pessoas não estavam me entendendo. E isso me preocupou. Isso já aconteceu duas vezes na minha vida. Dei recuada para poder um exercício muito grande, para depois vir falar uma coisa normal. Por exemplo, quando eu estava em Cuiabá, como todo jovem não tinha emprego e não via futuro de emprego, a gente podia ser... ou ir para a Escola de São Vicente e ser agrônomo, ou vir para o Rio para estudar na Escola de Sargentos. Ou então fazer um concurso no Banco do Brasil, não é? Fora disso, não tinha... Então apareceu um concurso de estatística. E eu fui me habilitar ao DASP, porque era a única saída. E lia aquela droga, lia jornal, não entendia nada. Eu já estava falando uma outra linguagem. Não entendia nada. Porque

acontece o seguinte: se você desenvolve o visual de tal maneira, para você decodificar uma palavra sonora no cérebro você gasta mais tempo de que todo mundo. Você tem que inverter esse processo. Por exemplo, o homem não desenvolve todos os sentidos ao mesmo tempo. Quem desenvolve a audição, não desenvolve a visão no mesmo nível. Tanto é que quando um pintor vai falar, ele fala só besteira. E o poeta quando vai falar sobre uma pintura, ele só fala bobagem. Pode reparar. Um músico... porra, um músico não entende nada de pintura, nem um pintor entende nada de música. Quanto mais visual um pintor, menos de música ele entende. Porque são sentidos completamente diferentes. Um indivíduo que desenvolva visualmente... ele para decodificar o som na cabeça é um sacrifício. Ele lê muito vagarosamente. Ele fica examinando mais da forma da palavra do que do sentido. Então eu tinha dificuldade em compreender as palavras, a semântica, não é? E, porra, como que eu ia fazer o concurso? Então ficava dia e noite, dia e noite assim, encima de um texto, um texto, um texto, um texto... Um dia, três horas da manhã, eu escuto – eu ficava na cozinha, para a luz ficar acesa e não incomodar ninguém, e tinha um muro separando a casa de um desembargador –, e, de repente, eu escuto um barulho... que era um barulho meio arranhado, e que depois eu fui ver que era uma vassoura dessas de espanar teto, de palha, que correu. E eu levantei a cabeça com o barulho, e eu olhei o quintal do vizinho, e vi do lado de lá... a parede do lado de lá. Aí, eu estava tão impressionado com o estado meu... que eu já estava, assim, de cabeça... que eu disse: porra, agora é que eu enlouqueci, eu já estou olhando através de parede, porra, eu estou vendo o vizinho! Aí que eu levantei, fui lá, era um muro que tinha abaixado assim, porque eles estavam em obras, e puseram no pé, no sopé, areia. Choveu, aquilo empapou, e o muro era socado e caiu verticalmente... assim. Para você ver o estado... que eu tinha dificuldade... E a partir disso, me deu um estalo na cabeça... E é gozado, o pior do negócio é que eu tenho mesmo uma separação na cabeça. Eu passo o dedo e... [Risos.] Isso que me impressiona, não é? Então eu passei a acreditar num estalo do Vieira. E aí eu passei a entender outra vez tudo o que eu lia. E pude fazer o concurso. E isso ficou. Olha quanto eu estudei estatística, que eu venho a chamar as minha poesias – que não estão encaixadas dentro de um projeto único, porque meus livros, meus poemas são um todo, encerram um livro –, esses que são espaços, eu chamo de estimativa de intervalo. Que é um termo estatístico. E eu trabalhei com os quadrados latinos, daonde eu fui fazer – que eu nunca vi ninguém usar, os quadrados latinos – que foi através que eu fui selecionar as palavras do *Solida* que permite ao poema. E fui também fazer o *Solida*, que tem duas versões publicadas de gráficos estatísticos. E que o próprio poema faz a estatística do emprego das letras. Você vê como isso me marcou de tal maneira, a minha ânsia de entender a coisa que eu não queria. [...] Então eu fiquei num conflito entre o que era do meu povo, do que eu tinha que falar, porque a pintura eu tinha resolvido praticamente. Por exemplo: já que eu não podia expor, porque era caro, eu fui fazer paginação, a diagramação, porque aí eu punha a minha expressão visual nela e tinha uma arte aplicada. Então eu resolvi bem. Agora, essa outra questão, por exemplo, do social com o artístico, o estético, me ficou difícil de resolver, porque eu ficava lambendo muito minha cria, minha vaidade

pessoal, assim de criação, porra, me condenava o lado social. As pessoas não estavam a entender para que que servia gastar papel com aquele troço, que não servia para nada. Então eu nunca consegui isso. E durante a minha vida toda eu colecionei muitas imagens – porque eu falei que desde os 7 anos eu coleciono imagens, não é? E eu tinha um arquivo muito grande, e tenho, um arquivo muito grande, e que ele ficava inútil sem ninguém poder aproveitar. E eu vejo os poetas do interior, poetas visuais do Brasil, interior, em que eles, coitados – eles não têm a reprodução embora hoje tenha a televisão, tudo isso, mas impressa, a imagem, é muito difícil ainda –, e que eles fazem um esforço de um poema visual em que não tem o recurso da imagem. E eu, poxa, com arquivo da Alemanha, da Suíça dentro de casa, mofando. Então eu tive uma necessidade de fazer essa Enciclopédia Visual, que eu estou fazendo. Agora, é uma loucura e uma perda de tempo, assim, porque isso... organizar... por exemplo, você vê, tem jornalista que fica me gozando. Pergunta assim, por exemplo: "Wlademir, a Inglaterra tem uma enciclopédia visual?" Eu digo: não. "É mas ela tem a Britânica, não é?" "A Delta Larousse tem uma enciclopédia visual?" Não, não tem. "Pois é. Como que você num submundo, aqui, subdesenvolvido, vai fazer uma enciclopédia visual? Quantos computadores você tem?" Bom, eu não tenho nenhum. Agora é que eu tenho um – recém, está novo, você vê. "E quantos auxiliares e colaboradores você tem?" Não, nenhum. "Então, como que você vai fazer essa enciclopédia, cara? Qual é a editora que vai se interessar por isso? Porra, você tá maluco total, né?" Eu digo: não tem importância, vou deixar e fazer... Porque o homem... É gozado, o homem quer concluir as coisas, ele só acredita na conclusão das coisas, entende? E nem a vida dele ele conclui nunca. Porque se a vida fosse conclusa não teria morte. Porra, então para que que o homem quer fazer tudo concluído, concluir tudo? Ele não conclui porra nenhuma. Ele faz um projeto e as coisas são válidas é como projeto, não como conclusão.

10. E quantos números ela já tem?

Não, ela... como ela é uma coisa muito grande, eu encontro um material aqui que entra no... O projeto, eu já tenho uma visão panorâmica, que isso é que era o principal. Por que senão eu vou repetir as imagens. Ela tem uma arquitetura, não é?, uma construção, não é? Então eu tenho os mil e um volumes na cabeça. Já sei a quantidade que vou usar, de 150 mil a 200 mil imagens. Então... eu já tenho tudo concluído. Agora, o problema é o seguinte... [Fim do primeiro lado da fita.]

11. Então, o primeiro projeto...

O primeiro projeto foi o livro do logotipo. Que eram dez volumes... em que eu só fiz o primeiro, mas me apareceu a oportunidade de trabalhar na Universidade [Federal] de Mato Grosso e a questão indigenista era muito triste lá. E eu então senti um apelo social de largar a enciclopédia, que era pessoal, para poder atender. Quando voltei, apareceu uma editora, que é a Europa, interessada em editar. Então eu adaptei à maquinaria deles... então eu fiz em forma de caixinhas, que seriam a segunda versão. Publiquei seis

volumes. Depois tive que voltar outra vez para o Mato Grosso e larguei o projeto. Agora, apareceu depois o colorido do computador e da xerox, não é? Então eu já mudei o formato para explorar pranchas num formato A3, não é? Então agora eu percebi que essas pranchas ficavam soltas, o volume fica muito difícil de carregar, etc. Então eu adaptei o volume dobrado, em formato A4, não é?, e estou fazendo já os exemplares. Agora, é um buraco sem fundo. Porque eu não vou me contentar em fazer um álbum de figurinhas. Tem uma parte da legenda que dá uma interpretação teórica da imagem e essa coisa... é interligação entre o texto e a imagem... Então é um negócio complicado, mas que eu sei que eu não termino... mas que já está organizado, pelo menos. Se houver mais tarde alguém interessado pode dar desenvolvimento melhor até do que eu, não é.

12. É isto. Obrigado.

Ah, isso é a quarta versão. É, pois é. O importante é o sentido de versão. Que cada uma é uma versão adaptada à condição da época. Então tá. Tá bom.

Entrevista: **Vera Chaves Barcellos**

Gravado em Viamão, RS, na residência da artista,
em 26 de fevereiro de 1999.

1. O que é um livro de artista?

O livro de artista, para mim, é uma forma independente de criação. Ele não reproduz nada, mas ele é autônomo, digamos. Ele é criado para isso, para essa forma de livro. Então naturalmente ele vai obedecer a toda a questão da sequência das páginas... é tudo isso... que vão formar um todo independente de qualquer outro tipo de obra.

2. Em que momento você entendeu que deveria agregar a forma do livro no desenvolvimento do seu projeto artístico? Ou seja, que dimensão estética, que contribuição ele trouxe ao seu trabalho?

Eu... Nos anos 70, eu acho que era uma coisa que estava, vamos dizer, no ar, dos artistas que estavam trabalhando numa linha mais conceitual, e principalmente uns que estavam utilizando a fotografia, não é?, de fazer, de utilizar essa forma que se chama o livro de artista. Então eu também – nem sei se me lembro bem – quais foram as razões que me levaram a fazer, mas talvez uma vontade... E principalmente, eu trabalhei sempre com... nunca me forcei a fazer coisas, não é?, mas eu acho que como existia um clima, assim, e que se viam coisas feitas nesse sentido, eu comecei a ter ideias que eram apropriadas para livro de artista. E no momento em que eu comecei a ter essas ideias que eram apropriadas para livro de artista, isso é, para essa sequência de páginas que formam um todo, então eu comecei a fazer. Creio que o primeiro deve ter sido esse do índio, talvez, esse *Passagem do verde para o amarelo, ou pequena história de um sorriso*... E o *Habitat*, também... (O *Habitat* parece que não está aí, não é?)

3. A atenção do espectador em galeria é diferente da atenção do leitor, da mesma forma que cada suporte possui a sua eloquência característica. Sua obra plástica tem-se desenvolvido em muitos e diferentes suportes, de forma alternada ou simultânea, algo como numa pesquisa da atenção. Que dimensão dessa atenção pode ser trabalhada no leitor (ou fruidor), especificamente do livro de artista?

Bom, acho que tem que voltar a essa questão da sequência, não é? O livro normalmente funciona em sequência de páginas. Então já obriga, vamos dizer, a um tipo de atenção parecida com um leitor de um livro normal, ou comum. A pessoa tem que saber o que disse a primeira página, para associar com a segunda, com a terceira... Qualquer autor de um livro já pretende isso do leitor, não é? Então, não sei... eu acho que seria o mesmo processo.

4. *Momento vital*, de 1979, parece ser o seu único álbum – ou livro – com elaboração pelo texto. Por que houve essa necessidade, essa diferenciação de seus outros trabalhos?

Eu não sei. Eu acho que eu estava vivendo um momento talvez um pouco... Foi um ano em que eu produzi pouco. Realmente, eu acho que eu fiz dois livros de artista aquele ano. Tinha circunstâncias pessoais, assim, que me provocaram de estar trabalhando menos nessa época. Que foi o ano de 79, se não me falha a memória. Então, eu tive essa ideia... Me lembro que eu estava indo para Carazinho, meu pai estava mal, doente, e no carro, sozinha, tive essa ideia de fazer esse livro. Uma coisa, assim, muito circunstancial. E é dos poucos momentos que eu me lembro exatamente quando eu tive a ideia, não é? Puxa, eu vou fazer um livro assim, vai começar com "eu", "eu estou aqui", aquela presença, não é?, e vai ser só texto, eu vou escrever com manuscrito, e tal, então vou fazer uma tiragem, xerox, enfim... E fui desenvolvendo a ideia... Quando cheguei lá em Carazinho, já estava pronta a ideia do livro. Depois eu fiz.

5. A maior parcela do público e da mídia é admiradora da pintura, da escultura e da gravura, ao que parece nessa ordem. Você percebe (ou percebia) alguma diferença entre esse público – ou seja, o público da arte mais convencional – e o público do livro de artista?

Sim. Porque... bom... Eu acho que tudo isso coincide também com o público que frequentava o Espaço NO, onde a gente muitas vezes expôs livros de artista. Então, era um público diferenciado, maiormente um público jovem, embora não exclusivamente... mas havia uma camada dos jovens, assim, curiosos, e que tinham esse tipo de curiosidade por coisas um pouco mais novas, ou pelo menos dentro do nosso contexto. Mas... então esse público não é o mesmo que vai numa galeria comprar pintura, evidentemente. Isso eu acho bem claro.

6. Que tipo de soluções plásticas você prefere encontrar num livro de artista (de outra pessoa, não seu próprio livro), e o que você desgosta nele? Ou, o que é interessante ou não é interessante no livro de outro?

Eu acho muito difícil responder a essa pergunta. Porque não existe uma receita, não é? Quase que tu estás me pedindo o que que é o bom e o que é o ruim. Eu acho que tudo na arte – e não só no livro, aí de uma maneira geral – depende de como o "quê" está associado ao "como", não é? Entende? Quer dizer: é a questão do conteúdo e a forma, a velha questão. Eu acho que um livro de artista é bom enquanto ele não poderia ser colocado em outro meio que não fosse o livro de artista. Isso eu acho que é a primeira condição. E talvez a principal... E a única para ele ser um bom livro de artista.

7. A exposição Arte Livro Gaúcho, de 1983, de sua curadoria, se confirmou como um momento ímpar da relação de um triângulo formado por uma organização de pensamento contemporâneo (o Espaço NO Arquivo), uma instituição legitimadora

(o Museu de Arte do Rio Grande do Sul) e o grande público (ou ao menos o público das artes, talvez um pouco ampliado). Como surgiu a ideia desse evento, e como foram escolhidos os participantes?[51]

A ideia foi um convite, se não me falha a memória, da própria Evelyn Berg Ioschpe, que me convidou para fazer uma curadoria de livro de artista no Museu. Então eu me pus a estudar a questão, e... fui pesquisando desde o momento em que eu encontrei coisas que... O livro mais antigo era um do Lutzenberger, se eu não me engano, e depois, a partir daí passando pelos livros do Grupo de Bagé, e tudo isso, entende?, que fizeram eu acho algumas coisas nessa época. Não talvez no sentido contemporâneo, mas... vamos dizer, contemporâneo seriam os anos 70, o contemporâneo no sentido do conceito de arte contemporânea... mas que já eram coisas que funcionavam realmente como livro, como sequência e tal. E até coisas que fugiram, realmente, da forma de página, de sequência de páginas. Tinha uma obra da Liana Timm que era uma espécie do livro rolo, um livro que abria em rolo, assim, que também obedecia a uma certa leitura sequencial e por isso foi incluído nessa exposição de livros. Então, foi um conceito aberto de livro que animou essa exposição, de uma certa maneira. Não sei se eu respondi a questão...

8. E com relação aos mais jovens?

Os artistas mais jovens eu acho que estavam muito integrados ao espírito do livro, porque era o início dos anos 80. E foi a época que encerra, eu acho, o interesse. Porque a partir de 85 eu acho que diminuiu, vamos dizer, bastante a produção de livros de artista, de um modo geral. Mas o que vinha ainda como um movimento de inércia, que vinha daquela grande produção de livro de artista dos anos 70, foi o que ainda impulsionou esses jovens do início dos anos 80 a fazerem uma série de coisas. Principalmente o pessoal da escola do Instituto [de Artes da UFRGS] fazia.

9. O público da época foi receptivo à mostra?

Eu creio que a exposição foi bastante visitada. E foi receptiva e, depois, coincidiu também com o Encontro de Artistas Plásticos, que aconteceu na mesma época. Então houve também esse aspecto. Que todo esse público que veio ao encontro também veio à exposição.

---

[51] A exposição Arte Livro Gaúcho: 1950-1983 foi a mais abrangente mostra de livros de artista do Rio Grande do Sul até então. E continua sendo. Além das obras coletivas, havia trabalhos individuais (múltiplos ou únicos) de Ana Alegria, Carlos Athanazio, Carlos Scliar, Carlos Wladimirsky, Cláudio Goulart, Cristina Fagherazzi, Diana Domingues, Eleonora Massa, Flávio Pons, Glênio Bianchetti, Helio Fervenza, Heloísa Schneiders da Silva, Hilda Mattos, Isolino Leal, Jailton Moreira, José Lutzenberger, Karin Lambrecht, Leopoldo Plentz, Liana Timm, Mara Alvares, Maria Pilla, Maria Tomaselli, Mário Röhnelt, Marta Dischinger, Milton Kurtz, Nelson Jungbluth, Rafael França, Regina Silveira, Rogério Nazari, Romanita Disconzi, Ruth Schneider, Simone Michelin, Telmo Lanes, Teniza Spinelli, Vasco Prado, Vera Chaves Barcellos, Vera Lúcia Didonet e Zorávia Bettiol.

10. A que você acha que se deve o desaquecimento de produção de livro de artista no nosso meio, tanto no Estado, como no País?

Eu acho que no País e no mundo. Eu acho que como os anos 80 se caracterizaram pela volta da pintura num movimento pseudo, vamos dizer, artístico, mas que no fundo ele obedecia às imposições do mercado – essa volta da pintura nunca me convenceu muito como uma coisa espontânea, mas eu acho que foi uma coisa fabricada pelos interesses mercadológicos –, no momento em que isso se fortaleceu, naturalmente por uma questão, assim, de que a coisa funciona mais ou menos como uma gangorra (quando uma coisa está em alta, a outra está em baixa), a parte conceitual, a parte mais alternativa da arte, ela baixou de produção. Pela fortificação do mercado. Eu acho que as coisas não convivem, de certa maneira, não sei porque, elas não conseguem conviver juntas na mesma força.

11. Nesse sentido, o livro matérico atenderia mais ao interesse do galerista?

Eu acho que sim. Aí vem Kiefer, não é?, essas coisas todas... Se bem que os livros do Kiefer são desde os anos 60, eu acho. Desde muito jovem o Kiefer tem uma obra imensa de livros muito interessantes, eu acho.

Entrevista: **Iolanda Gollo Mazzotti**

Gravado em Caxias do Sul, RS, no ateliê da artista,
em 23 de março de 1999.

1. Você recebeu prêmios importantes no 50º Salão Paranaense, de 1993, assim como no 49º. O catálogo do Salão reproduz uma foto de *Tratactus II – A confissão*. Ele parece ser um livro-objeto escultórico, mas o catálogo chama apenas de objeto. O que é *Tratactus II*?

Tratactus II é um livro escultórico, feito de materiais... basicamente metal tratado com desgaste do tempo, cera, parafina, veludo, espelho e fotografia. E madeira como suporte. E esse livro trata da questão das passagens da culpa, da forma de ser vista, de que forma ela é vista, as dimensões que ela atinge em relação ao tempo, da questão do real e da passagem do tempo. [...] A questão de um problema real, desse problema visto sob vários ângulos – que é a questão da lente, que tematiza isso muito bem, e depois dessa interferência de uma lente ele visto realmente da forma que ele é tratado. E o elemento básico dessa questão seria, assim, o pecado. Então seria a confissão num sentido, primeiro, de que de todos esses valores, de todos esses poderes dados a um certo ato, a uma certa situação, e isso visto desde a infância, que ela toma um corpo muito forte, muito grande e com o passar do tempo o que são esses valores, como são tratadas realmente essas situações, não é? Então, é um livro que trata de passagens, ele exige um toque porque exige uma ação do espectador, como se ele também ao mesmo tempo em que estivesse criticando ou analisando uma confissão, ele está agindo, ele está executando. Porque existe uma ponta [?], existe um toque, existe uma sedução, e ela é feita pelo espectador à medida que ele também vai folheando esse livro. Então ele propõe também uma co-autoria da crítica, não é?, que normalmente esse livro é visto com muita crítica, com um olhar muito de observação em relação a porque isso, porque essa dificuldade, e ele ao mesmo tempo que critica, age, que é a forma um pouco disso em relação a isso.

2. E que papel têm seus livros no conjunto de categorias artísticas nas quais você transita? Por exemplo, em relação às suas instalações?

Eles, por exemplo, nessa primeira exposição, que era a Lux Perpetua, que é onde eu coloquei os meus primeiros livros, eles, em função de toda uma questão de sentidos e percepção de um todo nessa questão que eu estava tratando, o tema que eu estava tratando, existia um segundo momento depois dessa reflexão que era quase um momento de análise. E essa análise... eu vejo muito o livro como um elemento que te propicia até uma situação, assim, física, de um posicionamento teu, tu para, tu tem aquele elemento na tua frente, e em cima de um elemento, de um estudo, tu para e analisa, rascunha,

movimenta... e um lugar fixo. Quer dizer, tu não fica delirando, tu pode abranger o mundo, mas baseado quase num elemento. Eu vejo ele como um elemento de base para isso. Então, em função do contexto que eu queria dar a essa exposição, ela tinha um momento todo sensitivo, depois, então, ela tinha um momento de análise em relação a isso, e depois um momento totêmico. E nesse momento da análise, o livro, então, como um objeto que poderia referenciar muito melhor esse pensamento que era feito em função dessa análise que estava acontecendo.

3. E quando foi que você começou a utilizar livros-objetos em sua produção?

Foi nesse momento, nessa exposição. Por quê? Porque aquilo que eu queria dizer sobre um determinado assunto, eu dizia, digamos assim, em várias folhas, em várias páginas. Ele era dito de várias formas. E eu entendi que aquelas formas de serem ditas, elas tinham que estar conectadas. E se eu dissesse tudo em uma só página, não seria dito da mesma forma... Não teria a passagem, o mistério, o encontrar, o descobrir, o estar guardado, não é? E tudo isso tinha que ser dito ao mesmo tempo, junto com as páginas. Então a melhor solução para eu dizê-las foi através de livro. Aí é que surgiu a necessidade de criar essa linguagem através de livros.

4. E já que um livro usualmente "trata" (trata, entre aspas, não é?) sobre algo, algum assunto, qual é o assunto dos seus livros?

Bom, alguns... Vou te dizer algumas coisas até que eu estava anotando em relação dos livros. Ele é um objeto palpável. Ele convida para a ação e para o toque. É um corpo que sugere clareza intelectual, mistério, obscuridade... É uma arte que quer se representar por ela mesma, ela se mostra e diz porquê está presente, já fala dela e da avaliação dela ao mesmo tempo. Ele sugere esclarecimento e ao mesmo tempo incapacidade de conhecimento... Porque ao mesmo tempo que tu adquire o conhecimento através de uma questão livro, tradicional, como tu está colocando, assim, ou quando tu abre um esclarecimento através de um conhecimento, aquele conhecimento abre um leque para inúmeros outros conhecimentos. Então ele também, ao mesmo tempo que ele te dá clareza, ele te mostra a tua incapacidade em relação ao todo. Ele fala de luz e de sombra. Ele tematiza. Ele mostra às vezes o óbvio, às vezes contradiz o óbvio, porque ao mesmo tempo que está falando de um livro... às vezes aquilo realmente é um livro, ou realmente não tem nada a ver com um livro... Então, ele mostra e contesta ao mesmo tempo. Fala do poder do saber. Fala de camadas arqueológicas. De processo, de caminho, de limites... de corpo e mente... de arte-objeto... a questão da arte no sentido da ansiedade da arte e da estranheza da arte. Também, que eu acho que o livro provoca uma certa estranheza em relação a essas questões do bidimensional, do tridimensional, óbvio. Então ele tem um sentido de estranheza também.

5. Você teve ou tem influência de algum artista?

No meu trabalho, sempre, porque a gente não vive sem influências, não é? Específicos do livro, não. Não que assim, em função de livros de outros... Até eu passei a

conhecer muitos livros de outros depois de fazer os meus, porque eles surgiram de uma necessidade. E assim... aí então, em função dessa necessidade, claro... eu sempre tive uma conversa, um acompanhamento do Tadeu Chiarelli, do Paulo Herkenhoff, que eram os meus orientadores. Então eu conversava sobre "eu estou tratando disso", e dialogava sobre esses problemas, de que forma eu estava colocando... Então uma vez conversando com o Tadeu... E eu lidava com o livro em si, sabe? Tratei livros, assim, como enclausurá-los, fechá-los, ou abri-los totalmente, ou queimá-los, ou alimentá-los com óleo. Então eu tratava muito com o livro em si, como um elemento de... E ele estava muito próximo. Então, nessas conversas de acompanhamento, de orientação, dessas pessoas, o Tadeu foi uma das pessoas que me ajudou a conduzir de que aquilo já era um livro. Mas depois eu comecei a estudar livros de outros. Mas o livro em si surgiu para mim como uma necessidade. Depois eu passei a ter conhecimento dos livros de outros, trabalhos... Eu tinha algum, mas eu me aprofundei mais na questão dos livros de outros artistas.

6. Você falou "alimentá-los com óleo". O livro é um corpo que precisa ser alimentado?

Sim. Também. Sem dúvida. [...] Ele alimenta e precisa se alimentar.

7. Você utiliza palavras no seu trabalho?

Rarissimamente. Só quando ela realmente entra como não... quase como uma palavra. Por exemplo, nesse livro que tinha aqui, o segundo depois do livro da luz, eu coloquei a palavra *intelectione*... aqui... mas ela entrou como escrita... era a única palavra escrita na trama... E depois que eu a escrevi, eu tirei fios da trama para desmanchar a palavra através do seu suporte.

8. Você nota alguma diferença do público que prefere uma obra bidimensional, do público que prefere os seus livros?

Sim, sem dúvida. Ele é um público mais restrito, é um público que busca outras questões na arte. Porque, ao nível de galeria, e de venda, e de produtos assim, quem... inclusive ao nível de aquisição, não é?... quem adquire os meus livros normalmente são colecionadores... ou pessoas que têm um gosto bem apurado. Porque ao nível da crítica... digamos assim... não vamos fazer uma crítica à crítica, já fazendo a crítica... mas eles têm um... parece que fica mais prático lidar com o bidimensional ou o tridimensional óbvio, do que com esse tipo de objeto. Eles têm que fazer uma análise mais apurada, eles tinham [que ter] um conhecimento um pouco maior, tinham que se detalhar, como é o caso do que tu estás fazendo, ter um tratamento um pouco mais apurado, um tratamento que exige uma vontade, uma disponibilidade para ser atendido. Então eu acho que eles ficam sendo tratados até... com um pouco... com uma certa distinção.

9. Nesse momento você está trabalhando em algum livro?

Estou trabalhando com páginas, todas páginas soltas. Elas não estão ainda constituídas. E algumas estruturas, e algumas páginas. E eu estou trabalhando com moldes de... com cascas de moldes... também sempre relativo a santos específicos... E a parte interna dessas cascas, elas se abrem como se fossem livros. E a imagem, o conhecimento, as referências que eu estou dando, elas são internas. Mas elas estão ainda, no momento, todas em partes. Eu estou trabalhando com um monte de pedaços, que vão se unir no momento certo.

Entrevista: **Anne Moeglin-Delcroix**

Entrevista respondida por carta de Paris,
de 17 de fevereiro de 1999.

Tradução do francês por Patrícia Ramos

1. No seu livro *Esthétique du livre d'artiste*, 1997, você dá prioridade à ideia de múltiplo e reprodutividade. Mas em Livres d'artistes, 1985, havia uma marcante presença de livros-objetos únicos, ou objetos-livros ou livros matéricos (escultóricos). Na sua opinião, os livros-objetos em peça única podem compartilhar o mesmo espaço na arte com os livros de artistas convencionais?

Você tem razão e sua pergunta é muito apropriada: houve uma mudança entre meu livro de 1985 e o de 1997. Doze anos é bastante tempo para refletir e precisar as ideias! Na verdade, 1985 foi minha primeira exposição e eu ainda não tinha excluído totalmente os livros-objetos de minha reflexão sobre os livros de artistas (o que faço agora). Por outro lado, devo dizer que o Centro Pompidou (Michel Melot, neste caso) me pedira então para dar um sentido amplo a "livro de artista" e para não fazer uma exposição demasiadamente restritiva, especializada. Aceitei, pois, na época, parecia-me sobretudo importante mostrar a extensão e a variedade do campo de trabalho dos artistas com o livro, porque era ainda muito pouco conhecido na França, com exceção dos "livros ilustrados" da bibliofilia. Mas se você olhar bem essa primeira publicação, verá que a) separei bem claramente os livros de artistas propriamente ditos dos livros-objetos, e meu livro contém duas partes opostas por seu título; b) explico precisamente a diferença na introdução e afirmo que essas duas categorias nada têm a ver juntas; c) a escolha dos livros na seção dos livros-objetos é bastante particular e seletiva: coloquei o menos possível de livros-objetos no sentido habitual (de cinco capítulos, eles estão presentes apenas em dois: aquele que compreende os livros fechados, amarrados, queimados, etc., e aquele intitulado voluntariamente "isso não é um livro", para dizer que embora muitas pessoas considerem que são livros (a razão de eu mostrá-los), na minha opinião não são livros. Este último capítulo era polêmico e foi aliás compreendido assim por certos artistas como Denma.

Já em meu livro de 1997 há uma crítica precisa da própria ideia de livro-objeto (na introdução e nos primeiros e últimos capítulos). Creio que, em geral, o livro--objeto concerne à escultura e não ao livro. Em minha opinião, um livro não é um livro se não se puder abri-lo e descobrir um certo número de páginas que se podem ler ou olhar (ideia de uma informação mais ou menos conceitual a comunicar) e, em todo caso, folhear uma após a outra (ideia de sequência). Um livro que não se pode abrir, como ocorre frequentemente com o livro-objeto, parece-me uma contradição e efetivamente uma monstruosidade (pergunta 3). Há evidentemente, como sempre,

exceções. Se ainda incluí alguns livros que são objetos no capítulo de meu livro de 97 sobre Fluxus ("o livro é utopia"), foi porque, para os artistas Fluxus, os "livros-objetos" eram na verdade múltiplos (às vezes, em edição ilimitada e, em todo caso, jamais em exemplar único) e porque os utilizavam como livros (meios de fazer circular e divulgar ideias). Em geral, acredito que se deve julgar a natureza dessas obras em função do projeto que lhes dá sentido, e não em função de sua aparência ou de sua semelhança externa com o "livro-objeto".

Parece-me que se denomina frequentemente "livro-objeto" não um livro, mas uma escultura sobre o tema do livro. Quanto aos outros livros únicos que não dizem respeito à escultura, são na maioria das vezes manuscritos ou pinturas, não livros: parece-me igualmente que ao livro é inerente a ideia de divulgação. Um livro único ou em tiragem muito limitada contradiz a natureza e a função do livro.

Resumindo e respondendo à sua pergunta: não, os livros-objetos e os livros de artistas em sentido estrito não partilham o mesmo espaço artístico. Aliás, há pouquíssimos artistas que fazem os dois, pois pertencem a duas lógicas artísticas diferentes.

2. Por que é tão comum a presença simultânea de todo tipo de formas mutantes em muitas exposições, mas em ensaios e artigos existe absoluta maioria de livretos impressos?

Pergunta igualmente muito pertinente e que confirma a diferença entre as duas produções. Os livros-objetos têm mais sucesso nas exposições porque são espetaculares. Como os objetos, eles existem em superfície e são vistos com um olhar. Os livros de artistas em sentido estrito são, ao contrário, difíceis de expor, como o são todos os livros. Como qualquer livro, não podem ser compreendidos senão pela leitura, se possível numa boa poltrona, pois com frequência é preciso tempo para penetrar em um livro. Na minha opinião, por terem, de um lado, uma significação mais rica e, de outro, menos evidente, esses livros requerem mais análises e suscitam mais estudos. Existe contudo um certo número de catálogos sobre os livros-objetos, mas onde se veem sobretudo imagens: isso quase que basta. Ao contrário, a reprodução de uma dupla página de um livro de artista não dá senão uma ideia muito pobre desse livro: eu mesma fiz a experiência de que é preciso tempo, e muitas linhas, para explicar o sentido e o interesse de um livro de artista.

3. Objetos artísticos assemelhados a livros são associados a livros mortos, ou objetos mumificados, ou monstros. Qual a sua opinião sobre isso?

Cf. resposta 1. Você já se questionou sobre o registro agressivo do vocabulário corrente no domínio do livro-objeto? Veja você mesmo sua *violated page*[52]! Sou particularmente

[52] A correspondência foi enviada para a França em português e inglês. O retorno veio em inglês. Entretanto, Anne Moeglin-Delcroix pediu para responder em francês para facilitar a sua fluência.

sensível a todo o vocabulário da destruição no livro-objeto. Por razões intelectuais e também políticas, sou totalmente contra a associação entre o livro e a destruição, ainda mais a destruição do livro. Para mim, o livro está ligado às ideias de salvaguarda e de respeito, de resistência à violência, e de liberdade.

4. O que você realmente aprecia e o que você realmente não gosta nos livros-objetos contemporâneos?

Cf. resposta 1. *Eu totalmente desgosto dos assim chamados livros que não são livros!*[53]

5. Para o Brasil, você mencionou Décio Pignatari, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e a poesia concreta. Mas a maior parte de seus livros foi concebida ou projetada por Julio Plaza, não mencionado, um semiologista que atuou com livros de artistas e arte postal. Quem é o principal criador do livro de artista: o poeta ou o artista?

Você lê bem! a) Sem dúvida, você também observou que, em meu livro, não reproduzi os livros de Décio Pignatari, nem de Haroldo e Augusto de Campos, como também não, aliás, os livros de Gomringer. Este capítulo ("poetas ou artistas?") examina a ideia difundida (principalmente por Carrión) de que a poesia concreta é a origem do livro de artista. Ora, tento mostrar que não, pois os poetas concretos utilizaram o livro como uma coletânea de páginas poéticas, como o fazem os poetas comuns, e não como um suporte cujas propriedades específicas era preciso utilizar. b) Mostro também que os poetas concretos que realmente fizeram do livro o meio de uma obra (e não um simples continente) deixaram a poesia para passar para as artes visuais (Williams, Roth, Gerz, etc.). Entretanto, para fazer minha demonstração e me basear em uma informação segura, foi preciso buscar nos fundadores da poesia concreta as declarações onde eles a definiam. Eis a razão de estarem presentes por sua teoria, mas não por seus livros, que considero parte da história da literatura.

Sei que alguns fizeram livros-objetos, em três dimensões; para mim, porém, isso diz respeito ao objeto poético, mais ou menos como os "poemas-objetos" dos surrealistas, mais objetos do que poemas. No entanto, devo acrescentar que não conheço toda a produção visual desses poetas (que considero muito importantes na história da literatura) e que posso ter me enganado. Neste caso, gostaria realmente de conhecer mais sobre isso. Acredito contudo que os poetas concretos foram mais artistas da página do que artistas do livro.

O que você fala sobre o papel de Julio Plaza (do qual eu desconhecia que era semiólogo e que havia desempenhado um importante papel de projetista) confirma que se trata dos livros habituais de literatura onde o autor escreve o texto, mas não faz o livro propriamente falando. Ora, o que me parece essencial ao livro de artista (e por isso tem esse nome) é que o artista exerce total responsabilidade sobre o livro, da

[53] Esta resposta foi dada em inglês. O itálico está mantido.

concepção à realização e, às vezes, à divulgação. Ele tem o domínio total sobre tudo (mesmo que não o fabrique com suas mãos), justamente porque o livro é uma obra no sentido pleno do termo, ou seja, é concebido de tal maneira que todos os aspectos do livro participam da significação. O livro não é aí um simples continente ou suporte para uma mensagem que seria independente dele, como é o caso dos livros de literatura ou dos livros em geral.

6. Como você descreveria o papel artístico do livro-objeto radical (ou objeto-livro) hoje, na França e na Europa?

Não posso responder a essa pergunta, pois não sou justamente especialista do livro-objeto e não me interesso muito por isso. Talvez porque, na França, em todo caso, não haja nada muito importante nesta área e porque os livros-objetos não são senão objetos divertidos, decorativos, repetitivos (quantos livros queimados, amarrados, cortados, dobrados, em mármore, etc.!), mas raramente são grandes obras plásticas. É claro que há alguns êxitos excepcionais, como os livros em chumbo de Kiefer, na Alemanha. Não creio, porém, que o livro-objeto tenha alguma importância artística atualmente como fenômeno de conjunto (não me refiro à importância que pode ter na obra de um artista em particular).

Texto avulso

Enzo Miglietta: *O ato estético de escrever*

Correspondência enviada de Novoli, Itália, em 12 de dezembro de 1996.
Texto original de 25 de janeiro de 1996

Tradução do inglês de Alice Monsell;
revisão de Paulo Silveira

O ato estético de escrever... o que é? É alguma coisa como *mais* para ver e *menos* para ler a "escritura"; ou *antes* vendo e *depois* lendo, ou ver *numa maneira superficial* e ler *em profundidade*, ou *qualquer coisa para ler nem muito, nem não muito*: porque na base *há e não há "escritura"*, ela vai *embora através de caminhos malucos*?

Mas *"o que você vê"* poderia sugerir a você uma ideia, um pensamento, uma lembrança, um desejo, *"o que você lê"* poderia sugerir outra coisa, *"o que você vê"* + *"o que você lê"* – algo mais, *em níveis diferentes*.

Mas não é necessário subir e descer cada nível, porque cada um é uma sugestão, uma certas maneira de *fazer escritura*, ou escrever, de fluir uma parte da memória, ou no presente ou no futuro da atenção possível.

É verdade que a "escritura" se livra de condições seculares – tais como a linearidade, código, serviço, regularidade – e então se livra da força, ruptura, análise, misturas, etc.

De qualquer jeito, é somente um ato com toda a sua "*defaillance*"[54], fragilidade, consequências, e será *para sempre*; porque de alguma maneira, *alguma coisa mudou*, depois do ato, *alguma coisa persistiu*, como um ato diferente, e isso *bate os caminhos do mundo*, ao invés de *correr ao lado das velhas linhas regularmente*.

O ato estético mostra a *dimensão de escritura estética*, que poderia ser considerada louca, mas louca significa livre, mas livre +++++++.

A dimensão comum e razoável é *explorada*, porque *mão e caneta* não servem mais, outras maneiras e medidas são convenientes hoje e mais amanhã.

[54] Grafado como no original. É falta, fraqueza, desmaio. O texto originalmente fornecido está em inglês. O artista posteriormente forneceu a versão italiana, mas aceitou para esta transcrição a tradução realizada inicialmente por Alice Monsell. Foram substituídos os negritos do texto original (multiplicado em impressora matricial) por itálicos, à semelhança de uma versão impressa do início de 2000.

Mudança para uma nova dimensão, como se pode ver, criam portões, apoios, companhias, destinos, medidas, “novos esquemas” (Martini, 69), mas, será que *o corpo da escrita*, depois de tantas análises e provas, mudou dentro ou além da medida?

Pode a “escritura”, neste lado ou outro da palavra, ser livre, completamente, *LOUCA* (?) somente para transformar a si mesma à vontade através de outros modos, outras figurações, outros empregos?

É possível. Se nós prestarmos atenção à *dimensão estética do corpo da escrita*. Porque nós podemos atribuir-lhe um *mínimo* de dimensão estética e podemos atribuir-lhe um *máximo* em harmonia com *a outra nova dimensão*.

Mas quais caminhos pode o corpo da escrita tomar, se *“a escritura” torna louca e vira completamente* para a dimensão estética? Eu tento responder a questão: *o ato estético do escrever* para uma *dimensão estética do escrever*, isto não é completamente louco.

Mas por que deveríamos nos dirigir para a dimensão estética de uma escritura louca?

Primeiro, para que *uma escritura seja louca*, deixando livre *seu corpo* para uma dimensão estética; então, para que *uma dimensão seja estética*, deixando livre uma escritura louca; tudo para *ter um corpo de escrita disponível para um ato estético*.

Dois atos interdependentes. Se um dos dois está ausente, nós poderíamos cair no banal. Um ato estético num corpo banal não é imaginável.

Então, nós pesquisamos a dimensão estética num escritura louca, para ser EGO, livre e fora de escolas, bibliotecas ou outras massas de escritura comum, para ser livre da história das coisas que morrem numa sociedade consumista, quando ela ao mesmo tempo não as regenera.

EU, OU ALGUÉM EM MEU LUGAR, está livre para exceder-se, ou fazer malfeito, ou de outra maneira. *Mas quem está livre em seu lugar?*

Haverão *outros para uma escritura louca*? Haveria alguém interessado nesse tipo de liberdade de uma escrita - neste momento inútil – manual, já que a *primeira razão*, que é a comunicação verbal, é sacrificada em si mesma?

Nesta sociedade que escapa de si mesma, não há uma solicitação evidente, mas uma escondida, na profundeza.

Nós precisamos uma representação forte que polarize e assista o homem, que é mais natural e menos máquina, a ser menos escravo das máquinas e mais *pai* de sua própria natureza.

Hoje, todos revelam desarmonia. Desarmonia que poderia encontrar na estetização, o *uso certo da palavra no corpo de uma escritura apropriada* para *o ato de “novos esquemas”*.

Texto avulso

Paulo Bruscky: *Os livrobjetojogos/pré-livros na reeducação da percepção sensorial*

Texto apresentado para obtenção de bolsa
junto à Fundação Guggemheim, 1981.

A proposta diz respeito à inserção de arte em um espaço mais amplo que o mero *divertissement*. Uma proposta de ampliação de espaço deve estar, por decorrência lógica, baseada na utilização de multimeios. Esta utilização cria um problema de natureza especial. O produto artístico resultante da utilização de multimeios está, em muitos casos, no perigoso limite entre o *gadget* quanto à utilidade e o *design* quanto à forma. Pesquisando e conhecendo este espaço, fizemos dele uma leitura adequada a uma realidade de agora e de hoje. Vendo e sabendo do processo desta pesquisa, percebendo o conhecimento e registrando a leitura. Estes são os objetivos básicos deste projeto. As colocações anteriores obrigam a uma segmentação da função da arte e a estruturação do enfoque a partir de um papel/função específico. A perspectiva é de abordar a arte a partir do caráter de elemento indutor de processos sensitivos. Ao enfocar a arte como indutora de processos sensitivos se coloca o dilema de atuar em nível de recuperação da capacidade perceptual ou de desenvolvimento desta capacidade. Ambos os níveis são igualmente válidos e se constituem em resolução do problema de definição do espaço mais amplo de arte proposto inicialmente.

Mais por opção pessoal que fundamentado em razões objetivas, o artista se propõe a utilizar o espaço da arte que mobiliza o desenvolvimento da capacidade perceptual. A ausência de razões objetivas não significa que a posição seja aleatória ou desligada de todo um trabalho desenvolvido pelo artista até o momento. A utilização de multimeios e o elementar e simples contato com as pessoas levaram o artista à consciência de que era necessário ampliar o espaço de pesquisa e desenvolver novos instrumentos de indução, em nível mais primário e elementar que os possibilitados por uma arte convencional e bem comportada. Ao propor a criação de uma arte voltada para o desenvolvimento perceptual é evidente a destinação desta arte ao público infantil. Desde que seja possível conceber a percepção infantil como uma percepção menos "educada" que a do adulto e, por conseguinte, mais apta a se desenvolver através de percepções não convencionais. Esta destinação exprime um comportamento afetivo muito profundo do artista com o universo infantil.

Os livros são destinados ao publico infantil e considera em sua forma e cor dados já coletados pelo artista em algumas experiências anteriores. No mais, buscam induzir

a produção de sensações táteis, desvinculadas de qualquer enfoque utilitarista imediato. O produto final é constituído pela produção de Livrobjetojogos que funcionam como integradores das diversas percepções estimuladas pelos outros produtos. Estes livros são constituídos de diversos materiais, possibilitando uma permanente agregação de outros elementos de forma a produzir uma quase infinita série de resultados e, coerentemente, não produzem resultados de acerto e erro, de modo a acentuar o caráter perceptual primário que se buscou imprimir a todos os produtos realizados durante a pesquisa. Cada livro terá um número quase infinito de combinações possíveis. Se a um livro-jogo agregarmos outros, sucessivamente, teremos uma variação de forma e cor, praticamente infinito. Ao propor o enfoque da arte como indutor de processos sensitivos não estamos nos propondo a reduzir o seu espaço, mas como fica demonstrado pelo projeto, ampliamos este espaço e geramos um enfoque. A produção de arte como indutora de processos sensoriais no universo infantil se constitui em um novo espaço que, pretensiosamente talvez, julgamos de fundamental importância para a reeducação de percepção sensorial, da produção de um saber a respeito desta percepção e da veiculação cultural deste saber.

Referências

Títulos principais

* Estão listados aqui apenas os trabalhos diretamente pertencentes ao tema "livro de artista" ou relacionados com alguns dos artistas.

** Não é considerado como catálogo o título que, por seu formato específico, número de páginas, quantidade de texto ou intencionalidade, possuir formato editorial de livro, independentemente de acompanhar ou não exposições.

*** Os comentários são acrescentados apenas nas obras que não esclarecem pelo título o seu enfoque e naquelas que têm particularidades importantes para o pesquisador.

1ª Exposição Nacional de Livro de Artista. Recife: Universidade Católica de Pernambuco, 1983. (Catálogo de exposição com curadoria de Paulo Bruscky e Daniel Santiago; dez páginas fotocopiadas.)

1st ArtistBook International/1er Salon International du Livre d'Artiste: Paris 1994. Paris: ABI, 1994. 140p. (Evento organizado por Rik Gadella e Florence Loewy; com textos de Xavier Girard, Clive Phillpot, Anne Moeglin-Delcroix e May Castleberry; em francês e inglês.)

2nd ArtistBook International: New York 1995. Paris: ABI, 1995. 104p. (Evento organizado por Rik Gadella; com texto de Nancy Princenthal; com dezesseis páginas encartadas criadas especialmente por Lawrence Weiner.)

3rd ArtistBook International: Cologne 1996. Paris: ABI, 1996. 120p. (Evento organizado por Rik Gadella; com textos ou entrevistas de Seth Siegelaub, Christophe Cherix e Anne Moeglin-Delcroix; com dezesseis páginas encartadas criadas especialmente por Sol LeWitt.)

3rd Wexford Artists' Book Exhibition. Dublin: Wexford Arts Centre [1997]. 40p. (Catálogo com dupla lombada criado por Andy McGarry e Denis Collins; com declarações curtas de alguns expositores.)

4th ArtistBook International: New York 1997. Paris: ABI, 1997. 104p. (Evento organizado por Rik Gadella e Daniel Elias; com dezesseis páginas encartadas criadas especialmente por Francesco Clemente, oito por Joseph Grigely e oito por Siobhan Liddell.)

XVI Bienal de São Paulo: catálogo geral. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981. (O Núcleo I, Vetor A-2 foi dedicado "à integração de novos mídias com mídias tradicionais", com destaque para o livro de artista, com curadoria de Julio Plaza; embora nos textos de apresentação o nome "livros-de-artista" seja usado normalmente, na relação de curadorias nas páginas iniciais é mencionada apenas a de "arte postal", que parece ter sido de fato a mostra principal.)

A TASTE of Russian artists' books. Boise: Idaho Center for the Book/Boise State University, 1996. (Catálogo com dezesseis páginas grampeadas em capa desdobrável em cartaz; apresentação de Peter Ford.)

ALIX, Sylvie. Les collections de livres d'artistes et d'estampes à la Bibliothèque nationale du Québec. *Art Libraries Journal*, v.21, n.3, p.48-54, 1996.

ALVES, Eduardo Francisco. Apresentação. In: GAUGUIN, Paul. *Noa noa: viagem ao Taiti.* Rio de Janeiro: Philobiblion, 1977. p.5-9.

AMARAL, Aracy. Mira Schendel: os cadernos. In: ——. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer.* São Paulo: Nobel, 1983. p.183-185.

ANDERSON, Alexandra. Scrapbooks, notebooks, letters, diaries - artists' books come of age. *ARTnews*, New York, v.77, n.3, Mar.1978.

ANDERSON-SPIVY, Alexandra. The Museum acquires a pioneering collection of artist books. *MoMA Magazine,* New York, The Museum of Modern Art, winter/spring 1994. 3p.

ANSELM Kiefer. Milano: Charta, 1997. 428p. (Catálogo com textos de Massimo Cacciari e Germano Celan; possui muitas reproduções de livros abertos.)

ANSELM Kiefer. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1998. 80p. (Catálogo com textos de Robert Littman, curador, e Alberto Tassinari.)

ANTI-MITOS urbanos. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1996. (Prospecto de exposição com três dobras [oito faces]; texto da curadora Katia Canton.)

ARRUDA, Marta de (org.) *ABC da vanguarda.* Cuiabá: Edições do Meio, s.d. 52p. (Publicação para o vestibular.)

______. *Wlademir Dias Pino e a crítica nacional.* Cuiabá: Edições do Meio, s.d., 52p. (Publicação para o vestibular de 1998 e outros concursos.)

ART-RITE. New York: Art-Rite Publishing Companhy, n.14, winter 76/77. 80p. (Número temático sobre livros de artista.)

ARTE Livro Gaúcho: 1950-1983. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul/Subsecretaria de Cultura/Secretaria de Cultura do RS, out.-nov., 1983. 30p. (Pequeno mas importante catálogo de exposição do Espaço NO Arquivo, projeto e

curadoria de Vera Chaves Barcellos, com textos da curadora e de Antonio Hohlfeldt; projeto do catálogo de Telmo Lanes.)

ARTE xerox Brasil: caderno de arte xerox. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1984. 30p. (Catálogo com textos de Maria Cecília França Lourenço, Hudinilson Jr. e Rosita Gouveia, cronologia por Debora Salaso e Martha Pennacchioni, e declarações dos artistas.)

ARTES VISUALES. Impressiones; libros de artistas. México: Museo de Arte Moderno del Instituto Nacional de Bellas Artes, n.27-28 (numero doble), p.41-72, ene.-mar. 1981. (Com textos de Carla Stellweg, Judith Hoffberg e comentários por vários artistas.)

BARRIO, Artur Alípio. *Barrio.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

BENTIVOGLIO, Mirella. *Il librismo: 1896-1990. Dalla cornice alla copertina, dal piedestallo allo scaffale.* Cagliari, Sardenha: Arte Duchamp, 1990.

______. The reinvention of the book in Italy. *The Print Collector's Newsletter.* New York, v.XXIV, n.3, p.93-96, Jul.-Ago. 1993.

______. *Volùmina: il libro oggetto rivisitato dalla donna artista del nostro secolo.* Senigallia: [Museo dell'Informazione] Quando lo Stato è Donna/Rocca Roveresca/Senigallia, 1990. (Catálogo de exposição.)

BOOK Arts in the USA. New York: Center for Book Arts, 1990. 66p. (Catálogo de exposição.)

BOOK Arts in the USA: conference summary. New York: Center for Book Arts, 1991.

BOOK ARTS REVIEW. New York: Center for Book Arts, n.1, 1998. (Continuação de *Koob Stra*.)

BOOK as art. 3.ed. Boca Raton: Boca Raton Museum of Art, 1993. 104p. (Catálogo de exposição, com primeira edição em 1991; textos do curador, Timothy A. Eaton, Alexandra Anderson-Spivy, Charles H. Hine III, Buzz Spector, Martha Wilson e a transcrição de debate com os citados, mais William Miller, Norman B. Colp, Marvin Sackner, Ruth Sackner e público.)

BOOKS by Russian and Soviet Artists 1910-1993. St-Yrieix-la-Perche: Pays-Paysage, 1995. 104 p. (Catálogo de exposição, versão em inglês; textos de Marie Avril, Ekaterina Degot, Jean-Philippe Jaccard, Mikhail Karasik, Ludmilla Lounina e Léonid Tishkov.)

BOOKWORKS by Tom Phillips. New York: Center for Book Arts, 1986. 52p. (Catálogo de exposição.)

BRASIL: sinais de arte – livros e vídeos 1950-93. Milão, Veneza, Florença e Roma, 1993. (Catálogo de exposição. Curadoria de Lucilla Saccà. Textos de José Mindlin, Marcio Doctors, Lucilla Saccà, Paulo Herkenhoff, Ettore Finazzi Agró, Gabriella Guimarães, Ronaldo Brito, Rodrigo Naves, Nelson Aguilar e Sônia Salzstein Godemberg.

BROKEN rules and double crosses: Ken Campbell, an artist's books. The New York Public Library, 1994. (Cartaz/prospecto dobrado em dois, mais encarte com seis páginas em sanfona.)

BROUGHT to book: current trends and concepts in book art production in the UK. Glasgow: Collins Gallery, University of Strathclyde, 1995. 58p. (Pequeno catálogo de exposição, sem ilustrações, com textos do organizador Morag Davidson e de Cathy Courtney, além de frases e pensamentos de alguns artistas expositores.)

BRUSCKY, Paulo. A tipografia e os livros de arte em Pernambuco no século XX. *Suplemento Cultural,* Santo Amaro: Diário Oficial, Estado de Pernambuco, edição especial, p.6-9, jun. 1997.

______. Monteiro Lobato editor e ilustrador. *Suplemento cultural*, Santo Amaro: Diário Oficial, Estado de Pernambuco, ano X, p.8-10, 1997.

______. O livro de artista em Pernambuco. *O galo: jornal cultural*, Recife: Fundação José Augusto, ano X, n.4, p.1, maio 1998.

______. *Os livrobjetojogos/pré-livros na reeducação da percepção sensorial.* 1p. (Texto apresentado para obtenção de bolsa no exterior em 1981.)

BURY, Stephen. *Artists's Books: The Book as a Work of Art, 1963-1995.* Aldershot, Hants, England; Brookfield, VT: Scolar Press, 1995.

CALDAS, Waltercio. *Livros.*[Rio de Janeiro, 1999] 32p. (Catálogo de exposição com projeto gráfico do próprio artista e texto de Sônia Salzstein.)

CARRIÓN, Ulises. El arte nuevo de hacer libros. *Plural*, México, feb. 1975, p.33-38. (É a versão original em espanhol, depois muito reproduzida em outros idiomas a partir de sua versão em inglês.)

______. *Quant aux livres/ On books.* Genève: Héros-Limite, 1997. (Antologia bilíngue, com apresentações de Clive Phillpot e Anne Moeglin-Delcroix.)

CASTLEMAN, Riva. *A century of artists books*. New York: The Museum of Modern Art, 1994.

______. Op, kinetic, concrete, and the conceptual arts. In: ______. *Prints of the 20th century.* London: Thames and Hudson, 1988. p.191-208.

CENTER for Book Arts celebrating 15 years. New York: Center for Book Arts, 1989. 12p.(Catálogo de Exposição.)

CENTER for Book Arts: the first decade. New York: Center for Book Arts, 1984. 56p. (Catálogo de exposição.)

CHRISTIAN Boltanski: books, prints, printed matter, ephemera. The New York Public Library, 1993. (Cartaz/prospecto dobrado em dois.)

CIRNE, Moacy. A Ave: o livro como objeto/poema. In: *Vanguarda: um projeto semiológico.* Petrópolis: Vozes, 1975, p.29-47.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

COUTO, José Geraldo. Exposição revela todas as faces do livro. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 ago. 1996. Caderno Ilustrada, p.10.

CRENI, Gisela. O artesão de livros. *Caderno de Leitura.* São Paulo: Editora da

Universidade de São Paulo, n.2, p.7, nov.-dez. 1992. (Artigo sobre Gastão de Holanda.)

DECTER, Joshua. Simon Grennan & Christopher Sperandio. *Artforum*, p.86-87, Jan. 1997.

DEMATTEIS, Liliana; MAFFEI, Giorgio. *Libri d'artista in Italia 1960-1998.* Torino: Regione Piemonte, 1998. 288p. (Catálogo com levantamento da produção italiana; inclui contribuições de artistas.)

DIAS-PINO, Wlademir. *Processo: linguagem e comunicação.* Petrópolis: Vozes, 1971. (208 páginas não numeradas; segunda edição ampliada em 1973, inserida na coleção Comunicação Visual, com 320 páginas não numeradas.)

DIETER Roth. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1984. 30p. (Catálogo com textos de Mary Jane Jacob e Ann Goldstein.)

DIETER Roth 96 Piccadillies. *Arts Review*, London, v.XXX, n.22, p.606, Nov. 1978.

DIETER Roth: 1930-1998. *Artforum*, New York, v. XXXVII, n.2, p.90-101, oct. 1998. (Artigos de Richard Hamilton, Maja Oeri, Paul McCarthy, Emmett Williams, Patrick Frey, Dieter Schwarz, Corinne Diserens, Gary Garrels e Harald Szeemann.)

DIETER Roth: Gedrucktes Gepresstes Gebundenes 1949-1979. Köln: Oktagon, 1998. 200p. (Catálogo organizado por Felicitas Thun, elaboradora da maior parte dos textos; prefácio de Konrad Oberhuber; ensaio adicional de Ferdinand Schmatz; edição bilíngue alemão e inglês.)

DRUCKER, Johanna. *Figuring the word: essays on books, writing, and visual poetics.* New York: Granary Books, 1998.

______. *The Century of Artists' Books.* New York: Granary Books, 1995.

ENGBERG, Siri (org.) *Edward Ruscha: editions, 1959-1999; catalogue raisonné.* Minneapolis: Walker Art Center, 1999. 2v. (Catálogo editado conjuntamente com exposição, em dois volumes, com ensaios de Siri Engberg e Clive Phillpot; reproduz, página a página, todos os livros de Ruscha.)

ESPAÇO NO: eventos e artistas atuantes, 1979-1982. Porto Alegre: Espaço NO, 1982.

EX LIBRIS/HOME PAGE. São Paulo: Paço das Artes, 1996. 16p. (Catálogo de exposição dividida em dois segmentos: "O livro depois do livro", com curadoria de Giselle Beiguelman, e "Livros de artistas", com curadoria Sérgio Pizoli e assistência de Eduardo Cardoso Braga; concepção da exposição de Ricardo Ribenboim.)

FABRIS, Annateresa. O livro de artista: da ilustração ao objeto. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 mar. 1988. Caderno Cultura, p.6-7.

FABRIS, Annateresa; COSTA, Cacilda Teixeira da. O livro de arte no Brasil: entre o luxo e a indigência. In: *Comunicações e Artes,* São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, n.11, p.21-30, 1982. (O enfoque é sobre o livro industrial; está registrado aqui para ficar junto aos outros títulos das autoras.)

______. *Portinari leitor.* São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1996. 58p.

(Catálogo de exposição com textos em português e inglês; além das curadoras, reproduz artigo para jornal de Lucia Miguel Pereira, de 1944.)

FABRIS, Annateresa; COSTA, Cacilda Teixeira da. *Tendências do livro de artista no Brasil*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985. (Catálogo de exposição com dezoito páginas, algumas com orelhas, mais algumas abas internas, com projeto gráfico de Wesley Duke Lee e Ibiraci Vieira Pinto; participação de duzentas obras.)

FARIAS, Agnaldo. Herdeiros de Duchamp. *Guia das Artes*, ano 5, n.21, p.64-67, 1990.

FORD, Simon. Artists' books in UK and Eire libraries. *Art Libraries Journal*, Preston, U.K., v.18, n.1, p.14-25, 1993.

FRANK, Peter; HOFFBERG, Judith. *Multiple world: an international survey of artists' books.* Atlanta: Atlanta College of Art Gallery, 1994. 34p. (Catálogo com exercício tipológico por Richard Russel.)

FROST, Gary. *Gary Frost: explores of book structure & action.* Utopia, Texas: Dry Frio Bindery, 1997. (Publicação que acompanhou exposição em 1997 no Center for Book Arts, Nova York. Produzido pela autor e Cecilia Frost, sua esposa, em sua publicadora/encadernadora. A numeração das páginas recomeça em 1 em cada artigo. Possui 54 páginas efetivas e mais 8 páginas brancas anteriores e posteriores ao texto. Encadernado em cartões flexíveis.)

GARVEY, Eleanor M. Cubist and fauve illustrated books. *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, v.LXIII, n.6, p.37-50, jan. 1964.

GEOMETRY & new math (books about sex). New York: Center for Book Arts, 1996. 32p. (Catálogo de exposição, em envelope tipo saco de papel pardo barato.)

GINI, Gino. Intorno al libro d'artista. *Pandora: laboratori dell'arte applicata.* p.4-6. [s.l.] [ca. 1995] (Fotocópia de artigo, sem os dados do periódico.)

GODLEWSKI, Susan Glover. Warm ashes: the life and career of Mary Reynolds. *Museum Studies*, The Art Institute of Chicago, v.22, n.2, p.102-129, 1996.

GRENNAN, Simon; SPERANDIO, Christopher. *Statement.* (Mensagem por correio eletrônico de 18 fev. 1999, 4p.)

GRIMM & Grimmer: an exhibition of historical children's books and contemporary artists' books about the dark side of childhood. New York: Center for Book Arts, 1996. 28p. (Catálogo de exposição.)

GUEST, Tim; CELANT, Germano. *Books by artists.* Toronto: Art Metropole, 1981. 128p. (Catálogo de exposição; bilíngue francês e inglês.)

HARRY Duncan: 50 years of fine print. New York: Center for Book Arts, 1989. (Prospecto de exposição com duas dobras [seis faces]; Duncan faleceu em 1997.)

HEDI Kyle & her influence: 1977-1993. New York: Center for Book Arts, 1993. (Prospecto de exposição com capa, uma folha com vinco simples e uma folha com dobradura.)

HELD JR., John. Artists' books. In: ______. *Mail art: an annotated bibliography.* Metuchen, USA: Scarecrow Press, 1991. p.33-44. (Embora esse capítulo seja o mais

pertinente ao presente estudo, outras valiosas informações podem ser garimpadas no restante do livro, em particular os artigos de periódicos sobre novas mídias.)

HELMUT löhr: buchobjekte. *verlag der zeitschrift "symbol" wolfgang wangler, köln*, n.49, 1985. 24p. (Publicação seriada, temática da mostra do artista; todos os títulos grafados em minúsculas.)

HICKEY, Dave. Edward Ruscha: Twentysix Gasoline Stations, 1962. *Artforum*, p.60-61, Jan. 1997.

HILL, Heather. McGill University puts its rare, limited editions on display. *The Gazette*, [Canadá], 19 May 1984.

HILLBRUNNER, Fred A. The automated catalog of the Joan Flasch artists' book collection at the School of the Art Institute of Chicago. *Art Libraries Journal*, Preston, U.K., v.18, n.1, p.26-28, 1993.

HOFFBERG, Judith. Learning to read art: the art of artists' books. *New Bookbinder*, n. 13, 1993, p.9-15.

______. Libros de artistas mexicanos em Artwork / Obras en formato de libro: renacimiento entre los artistas contemporâneos. *Artes Visuales*, México: Museu de Arte Moderno del Instituto Nacional de Bellas Artes, n.27-28, p.42-60, ene.-mar. 1981.

______. *Umbrella: the anthology.* Santa Monica: Umbrella Editions, 1998. (Textos de Judith Hoffberg e colaboradores, selecionados das edições de 1978 a 1998.)

______. Ver *Umbrella.*

HORVITZ, Suzanne Reese; RAMAN, Anne Stengel. *"Único em seu gênero": livros de artistas plásticos.* Filadélfia: Foundation for Today's Art/NEXUS, 1995. 64p. (Catálogo em português e inglês, com tradução imperfeita, para mostra itinerante de artistas norte-americanos apresentada no Brasil em 1996 no Centro Cultural Banco do Brasil, RJ; o título original é *"One of a kind" artists' books*; além das curadoras, possui texto de Judith A. Hoffberg. De acordo com *Umbrella*, v.20, n.1, Jan.1997, a mostra foi subdividida em duas versões, esta para a América do Sul, incluindo Equador, Argentina, Brasil, Colômbia e Chile, e a outra para o Oriente Próximo, incluindo Tunísia, Paquistão, Katar, Jordânia, Arábia Saudita e Egito.)

HUBERT, Renée Riese. *Surrealism and the book.* Berkeley: University of California Press, 1988.

______. Le livre surréaliste. In: BIRO, Adam; PASSERON, René. *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs.* Paris: Presses Universitaires de France; Fribourg, Suisse: Office du Livre, 1982.

INKY fingers: works by small & fine presses. New York: Center for Book Arts, 1994. 16p. (Catálogo de exposição.)

INTERNATIONAL Exhibition of Artist's Books - Exposição Internacional de Livros de Artistas. Recife: 2º Festival de Inverno Unicap, 15 jul. a 4 ago. 1979. (10 páginas datilografadas fotocopiadas.)

IOLANDA Gollo Mazzotti: lux perpetua. Caxias do Sul, 1993. (Catálogo de

exposição com 24 páginas, mais encarte em lona e parafina; textos de Tadeu Chiarelli e Jayme Paviani.)

IOLANDA Gollo Mazzotti: (Re)velar. Rio de Janeiro, 1995. (Prospecto de exposição com duas dobras; texto de Paulo Herkenhoff, *(Re)velar entre brumas*.)

IOSCHPE, Evelyn Berg; VIGIANO, Cris; AMARAL, Aracy; BRODY, Ana Hauser. *Vera Chaves Barcellos*. Porto Alegre: Espaço NO - Arquivo, 1986.

IS the alternative space a true alternative? *Studio International*, London, v.195, n.990, p.69-74, 1980. (Vários depoimentos de artistas à consulta de Rudolf Baranik; uma das cinco perguntas era sobre o livro de artista; respondem: Carl Andre, Dotty Attie, Rudolf Baranik, Jean E. Feinberg, Peter Frank, Roselee Goldberg, Kate Linker, John Perrault, Howardina Pindell, Adrian Piper, Ingrid Sischy, Sylvia Sleigh, May Stevens, Michelle Stuart, Marina Urbach, Alan Wallach e Martha Wilson.)

JAB: THE JOURNAL OF ARTISTS' BOOKS. [New Haven: B. Freeman/ Interplanetary Productions/JAB]. n.1- , Spring 1994- (É um dos mais recentes periódicos especializados, com ensaios e artigos internacionais, com muitas ilustrações.)

JEAN de Gonet. New York: Center for Book Arts, 1987. 24p. (Catálogo de exposição.)

JENTSCH, Ralph. *The artist and the book in twentieth-century Italy*. Turin: Umberto Allemandi & C., 1992.

JEROME/MCBA book arts fellowship exhibition. Minneapolis: Minnesota Center for Book Arts, 1987. 12p. (Catálogo com texto de Betty Bright e declarações dos artistas.)

JEROME/MCBA book arts fellowship exhibition. Minneapolis: Minnesota Center for Book Arts, 1992. 12p. (Catálogo com textos de Hollis Stauber, Betty Bright e Susan E. King, e declarações dos artistas.)

KLIMA, Stefan. *Artists books: a critical survey of the literature.* New York: Granary Books, 1998.

KNYCHALA, Catarina Helena. O livro de arte brasileiro: teoria, história, descrição. Rio de Janeiro: Presença; Brasília: INL, 1983.

______. O livro de arte brasileiro II: bibliografia descritiva de 50 livros de arte. Rio de Janeiro: Presença; Brasília: INL, 1984.

KOOB STRA. New York: Center for Book Arts, n.11-16. 1995-1996. (Publicado até o número 18; em 1998 passou a chamar-se *Book Arts Review*.)

KOSTELANETZ, Richard. *Dictionary of the avant-gardes.* Chicago: Capella Books, 1993. (Elaborado com colaboradores.)

KOSTELANETZ, Richard. On book-art. *Leonardo*, Oxford (England), v.12, n.1, p.43-44, winter 1979.

______. (Ed.). *Visual literature criticism: a new collection*. Reno, NV/New York/ Edmonton, Alberta: WCPR /R. Kostelanetz/Stephen Scobie, 1979. (Co-edição especial dos periódicos *West Coast Poetry Review*, Reno, U.S.A., n.19, e *Precisely*, New York e Edmonton, Canada, n.3/4/5, 1979.)

KOTIK, Charlota. *Jirí Kolár: transformations.* Buffalo: Albright-Knox Art Gallery, 1978. 68p. (Catálogo de exposição.)

L'ART et le livre. Morlanwelz [Bélgica]: Musée Royal de Mariemont, 1988. 128p. (Publicação resultante da exposição *D'un livre l'autre*, em 1987; textos e debates de Michel Butor, Xavier Canonne, Marie-Blanche Delattre-Druet, Pierre-Jean Foulon, Jean-François Gilmont, Pierre Maury, Anne Moeglin-Delcroix, Guy Schraenen, Jan Storm van Leeuwen, Ignace Vandevivere, Jean Viardot e Léon Wuidar.)

LATIN American Book Arts. New York: Center for Book Arts, 1995. 94p. (Catálogo de exposição com páginas impressas somente numa das faces.)

LAUF, Cornelia; PHILLPOT, Clive. *Artist/author: contemporary artists' books.* New York: Distributed Art Publishers/The American Federation of Arts, 1998. 184p. (Catálogo com projeto gráfico de Renée Green, com ensaios de Cornelia Lauf, Clive Phillpot, Glenn O'Brien, Jane Rolo e Brian Wallis e entrevista de Martha Wilson por Thomas Padon.)

LEE, Wesley Duke. *Wesley Duke Lee.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

LEILA Danziger. In: O artista pesquisador. Rio de janeiro: Museu de Arte Contemporânea de Niterói/ Universidade Federal Fluminense, 1998. (Catálogo de exposição com 28 páginas não numeradas, duas páginas por artista.)

LEILA Danziger: nomes próprios. São Paulo: Galeria Thomas Cohn, 1998. (Catálogo com 12 páginas; reproduz uma sequência de aberturas de um dos livros-objetos expostos.)

LEWIS, Jo Ann. Sculpted books. *The Washington Post*, March 15, 1980.

LINKER, Kate. The artist's book as an alternative space. *Studio International*, London, v.195, n.990, p.75-79, 1980.

LIPPARD, Lucy R. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972* [...] Berkeley: University of California, 1997. (Reimpressão da edição original de 1973.)

______. The artist's book goes public. *Art in America*, New York, v.65, n.1, p.40-41, Jan.-Feb. 1977.

LIVRES d'artistes. L'invention d'un genre. 1969-1980. Paris: Bibliothéque nationale de France, 1997. (*Commissariat* de Marie-Cécile Miessner e Anne Moeglin-Delcroix.)

LIVRO, conforto e narcisismo. Rio Grande: Fundação Universidade de Rio Grande, 1996. (Catálogo com 4 páginas mais capa; texto de Gaudêncio Fidelis.)

LIVRO de artista: o livro objeto. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará/Centro de Artes Visuais Raimundo Cela, 1994. (Pequeno catálogo 10,3 x 10,3 cm, com 48 folhas coloridas mais capas em cartão, pressas por anel metálico; curadoria de Dodora Guimarães; projeto gráfico de Sérvulo Esmeraldo.)

LIVROBJETOBRABERTA: mostra de livro de artista, Paulo Bruscky, 1971-1984. Recife. 1984. (Mala-direta em duas folhas fotocopiadas frente e verso, com duas dobras; produzida pelo artista.)

LIVRO-OBJETO: a fronteira dos vazios. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. 36p. (Catálogo de exposição com textos de Marcio Doctors, curador, José Mindlin e Lucilla Saccà; capa em acetato transparente e chapa galvanizada, projeto gráfico de Tira Linhas Studio.)

LLIBRES d'artista/Artist's books. Barcelona: Metrònom, out.-nov., 1981. (Catálogo de exposição com muitas ilustrações; organizado por Rafael Tous, com textos em inglês e catalão de Ulises Carrión, Hubert Kretschmer, José Luis Mata e Guy Schraenen.)

LOEWY, Florence. *Fiction? Non-fiction?* Paris: Editions Florence Loewy, 1995. (Catálogo "raisonné" dos livros de Jean-Michel Alberola, Jean Charles Blanc, Christophe Boutin, Claude Closky, Jean Le Gac, Roberto Martinez, Annette Messager e Jean-Michel Othoniel; edição bilingue francês-inglês.)

LOOKING at words, reading pictures. London: Hardware Gallery, 1994. (Catálogo de exposição coletiva, em uma única folha dobrada três vezes.)

LYONS, Joan (Org.) *Artists' books: a critical anthology and sourcebook.* Rochester: Visual Studies Workshop Press; Layton: Gibbs M. Smith, Inc., Peregrine Smith Books, 1987. (Primeira edição de 1985; impressões posteriores em 1991 e 1993 apenas pelo Visual Studies Workshop Press, coordenado por Joan Lyons; com artigos de Dick Higgins, Richard Kostelanetz, Ulises Carrión, Lucy R. Lippard, Shelley Rice, Barbara Moore, Jon Hendricks, Clive Phillpot, Susi R. Bloch, Betsy Davids, Jim Petrillo, Felipe Ehrenberg, Magali Lara, Javier Cadena, Alex Sweetman e Robert C. Morgan.)

MADE in Canada: Artists in Books/Livres d'artistes. Ottawa: National Library of Canada/Bibliothèque nationale du Canada, 1981. 24p. (Catálogo de exposição.)

MADE in Canada II: Artists in Books/Livres d'artistes. Ottawa: National Library of Canada/Bibliothèque nationale du Canada, 1982. 32p. (Catálogo de exposição.)

MADE in Canada III: Artists in Books/Livres d'artistes. Ottawa: National Library of Canada/Bibliothèque nationale du Canada, 1983. 32p. (Catálogo de exposição.)

MADE in Canada IV: Artists in Books/Livres d'artistes. Ottawa: National Library of Canada/Bibliothèque nationale du Canada, 1984. 44p. (Catálogo de exposição.)

MADE in Canada V: Artists in Books/Livres d'artistes. Ottawa: National Library of Canada/Bibliothèque nationale du Canada, 1987. 52p. (Catálogo de exposição.)

MADE in Canada VI: Artist's Books/Livres d'artistes. Ottawa: National Library of Canada/Bibliothèque nationale du Canada, 1990. 64p. (Catálogo de exposição.)

MARY Reynolds and the spirit of surrealism. *Museum Studies*, Chicago: The Art Institute of Chicago, v.22, n.2, 1996.

MASTERS of the craft. New York: Center for Book Arts, 1994. 24p. (Catálogo de exposição.)

MATISSE, Henri. Como fiz meus livros. In: *Escritos e reflexões sobre arte*. Póvoa de Varzim [Portugal]: Ulisseia, s.d. p.203-227

______. *Jazz* e os papéis recortados. In: *Escritos e reflexões sobre arte*. Póvoa de Varzim [Portugal]: Ulisseia, s.d. p.231-238

MENDONÇA, Antônio Sérgio. "Processo: linguagem e comunicação", por Wlademir Dias-Pino... *Revista de Cultura Vozes*, v. 67, n. 10, p.77-79, dez. 1973. (Resenha bibliográfica.)

MENDONÇA, Antônio Sérgio; SÁ, Alvaro. *Poesia de vanguarda no Brasil.* Rio de Janeiro: Antares, 1983.

MENEZES, Philadelpho. Poesia visual: reciclagem e inovação. *Imagens*, São Paulo: Editora da Unicamp, v.?, n.6, p.?-?, jan./abr. 1996.

MERQUIOR, José Guilherme. A criação do Livro da Criação. *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, p.3, 3 dez. 1960. (Sobre *O livro da criação*, de Ligia Pape.)

MIGLIETTA, Enzo. *The aesthetic act of writing.* Novoli, c.1996. 1p. (Panfleto assinado pelo autor anexo à correspondência recebida em dezembro de 1996, em nome de Laboratori di Poesia di Novoli, Itália; o original italiano é datado de 25 jan 1996.)

______. *La perdita della parola o Arte dalla spazzatura - Pseudo.* Novoli, 1999. (Texto avulso xerografado.)

MIRANDA, Lenir de. *Autobiografia de todos nós.* Pelotas: Livraria Mundial, 1994.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne. Bibliophilie. *Nouvelles de l'Estampe*, n. 136-137, oct. 1994, p.24-28.

______. De l'alibi à l'utopie. Enfance et esprit d'enfance dans le livre d'artiste. In: *Livres d'enfances.* Saint-Yrieix: Pays-Paysage, 1998. p.8-19.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Livres d'artistes*. Paris: Centre Georges Pompidou/B. P. I.; Éditions Herscher, 1985. (Catálogo de exposição, em formato livro.)

______. *Esthétique du livre d'artiste.* Paris: Jean-Michel Place/Bibliothèque Nationale de France, 1997. (Tese vertida em livro.)

______. Livres d'artistes. *Nouvelles de l'Estampe*. Paris: Comité Nacional de la Gravure Française, n.122, p.75-84, avr.-juin, 1992.

______. Qu'est-ce qu'un livre d'artiste? In: *2ème Biennale du livre d'artiste: Les alliés substantiels ou le livre d'artiste au présent.* Uzerche: Pays-Paysage, [1993]. p.13-45. (Atas do colóquio de 1991; é a primeira versão do capítulo inicial de *Esthétique du livre d'artiste*.)

MOEGLIN-DELCROIX, Anne. Un livre est un livre. *Azimuts*, n. 9, mai 1995, p.26-31. (Atas do colóquio "Intentions de textes et d'images", Ecole des Beaux-Arts de Saint-Etienne, 29 e 30 de novembro de 1994.)

MORAES, Angélica de. Leila Danziger resgata origens com "Nomes Próprios". *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, p.6, 16 abril 1998.

______. Seu segredo era ler os livros antes de fazer seus desenhos. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, p.2, 11 maio 1998.

MUZZI, Eliana Scotti. Paratexto: espaço do livro, margem do texto. *Jornal da ABEU.* Brasília: Associação Brasileira das Editoras Universitárias, v.1, n.0, p.1-3, ago. 1993.

MYSTERIOUS worlds: bookworks by artist members. New York: Center for Book Arts, 1996. 32p. (Catálogo de exposição.)

NEW OBSERVATIONS. Bookworks. New York: New Observations, n. 106, May-June 1995. 32p. (Número especial com editor convidado, Valery Oisteanu.)

NO VAZIO do mundo: Mira Schendel. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 1997. (Folheto com 3 dobras; curadoria de Sônia Salzstein, autora do livro com o mesmo título.)

ON BEYOND the book: an exhibition of contemporary artists' books. St. Louis: Forum for Contemporary Art, 1995. 12p. (Catálogo com texto do curador, Mel Watkin.)

PALAVRA imágica. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1987. (Catálogo de exposição; projeto e pesquisa de Betty Leirner.)

PANORAMA da arte atual brasileira/90 - Papel. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1990. 92p. (Catálogo com seção para livro de artista a partir da página 72.)

PAPE, Lygia. *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

PAPER, art & the book. New York: Center for Book Arts, 1996. 36p. (Catálogo de exposição.)

PEIXOTO, Tanya; BENTLY, John; BROWN, Stephanie (Eds.) *Artist's Book Yearbook 1996-97.* Stanmore, England: Magpie Press, 1996. 132p. (Compêndio de textos teóricos recentes acrescido de muitas páginas projetadas especialmente por artistas.)

PHILLPOT, Clive (Ed.). An ABC of artists' books collections. *Art Documentation*, Tucson, Art Libraries Society of North America, v.1, n.6, p.169-181, Dec. 1982

PHILLPOT, Clive. Art magazines and magazine art. *Artforum*, New York, v.XVIII, n.6, p.52-54, Feb. 1980.

______. Books, bookworks, book objects, artists' books. *Artforum*, New York, v.XX, n.9, p.77-79, May 1982.

______. Twentysix gasoline stations that shook the world: the rise and fall of cheap booklets as art. *Art Libraries Journal*, Preston, U.K., v.18, n.1, p.4-13, 1993.

PHILLIPS, Elizabeth; ZWICKER, Tony. *The American livre de peintre.* New York: The Grolier Club, 1993. 88p. (Catálogo de exposição.)

PHILLPOT, Clive; HENDRICKS, Jon. *Fluxus: selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection.* New York: Museu of Modern Art, 1988. 66p. (Catálogo de exposição, em segunda impressão de 1993.)

PINO, Wlademir Dias. Ver DIAS-PINO; ver Wlademir...

PLAZA, Julio. *O livro como forma de arte.* Mar. 1980. 3p. (Artigo avulso.)

______. O livro como forma de arte (I). *Arte em São Paulo*, São Paulo, n.6, abr., 1982.

______. O livro como forma de arte (II). *Arte em São Paulo*, São Paulo, n.7, maio, 1982.

______. *Tradução intersemiótica.* São Paulo: Perspectiva; [Brasília]: CNPq, 1987.

PLAZA, Julio. *Samizdat como comunicação alternativa.* Mar. 1980. 2p. (Artigo avulso.)

PONTUAL, Roberto. O livro livre. *Revista de Cultura Vozes*, vol. 65, n. 3, abr. 1971, p.25-38.

POWER, Kevin. Dieter Roth 96 Piccadillies. *Arts Review*, London, v.XXX, n.22, p.606, Nov. 1978.

PRINCENTHAL, Nancy. Annette Messager bibliophile. *The Print Collector's Newsletter*, New York, v. XXVI, n. 5, p.161-165, Nov./Dec. 1995.

PRINTED Matter 1996 catalog. New York: Printed Matter Inc., 1996. 96p. (Catálogo com resenhas dos títulos à venda, com texto de apresentação por Clive Phillpot.)

PRINTED Matter: books by artists 1997/1998. New York: Printed Matter. 1997. 128p. (Catálogo com resenhas dos títulos à venda, com seleção de declarações de artistas publicadas em *Art-Rite*, n.14, 1976/1977.)

PRINTED Matter catalogue 86/87. New York: Printed Matter Inc., 1986. 168p. (Catálogo dos dez anos do estabelecimento com resenhas dos títulos à venda e pequenos ensaios de Susan Wheeler, Richard Ogust, Brian Wallis, Clive Phillpot, Amy Hauft, Robert Nickas, Linda Barry, Cynthia Chris, Reese Williams, Jeffrey Greenberg e John Hogan; muitas ilustrações.)

PRUDON, Montserrat (org.). *Peinture et écriture 2: le livre d'artiste.* Paris: La Différence/Éditions Unesco, 1997. 388p.

RAILING, Patricia. *More about 2 [squares].* Cambridge: MIT Press, 1991. (Sobre o livro de El Lissitzky e o suprematismo.)

ROTH, Moira. Visions and re-visions: Rosa Luxemburg and the artist's mother. *Artforum*, New York, v.XIX, n.3, p.36-39, Nov. 1980.

RUBINFIEN, Leo. Artists' sketchbooks. *Artforum*, New York, v. XV, n. 7, p.53-55, Mar. 1977.

SÁ, Alvaro de. *Numéricos: crítica projeto*, 1969. 20p. (Publicação avulsa, sobre o livro *Numéricos*, de Wlademir Dias Pino.)

______. Poema/Processo. *Revista de Cultura Vozes*, v. 64, n. 1, jan.-fev. 1970, p.35-44.

SÁ, Alvaro de; CIRNE, Moacy. A origem do livro-poema. *Revista de Cultura Vozes*, vol. 65, n. 3, abr. 1971, p.39-44.

SAMPAIO, Marcos. Na fronteira das linguagens. *Guia das Artes*, ano 7, nov.-dez. 92, p.30-36. (Entrevista a Michel Butor.)

SAMPAIO, Marcos. Parcerias artísticas de Michel Butor. *MAC Revista.* São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, n.2, p.38-51, dez. 1993.

SCIENCE and the artist's book. Washington: Smithsonian Institution Libraries; Washington Project for the Arts, 1995-1996. 20p. (Catálogo de pequeno formato; curadoria de Carol Barton, mais projeto do catálogo, e Diane Shaw, mais texto de apresentação.)

SMITH, Keith A. *Structure of the visual book.* 3.ed. Rochester: Keith Smith, 1998. (A edição original é de 1984.)

______. *Text in the book format.* 2.ed. Rochester: Keith Smith, 1995. (A edição original é de 1989.)

SOAR, Geoffrey; MILLER, David. *Interaction & overlap: from the little magazine and small press collection at University College London.* London: workfortheeyetodo, 1994. 40p. (Publicação com artigos, paralela à exposição homônima; apenas as páginas com texto são numeradas.)

SOVIET and subversive books from Russia. New York: Center for Book Arts, 1994. 16p. (Catálogo de exposição.)

SPECTOR, Buzz. *The bookmaker's desire: writings on the art of the book*. [2.ed.] Pasadena, CA: Umbrella Editions, 1995. (Coletâneas de textos do artista e professor de 1987 a 1995.)

SPIN 1/2: books, paintings and memorabilia by John Eric Broaddus. New York: Center for Book Arts, 1990. 16p. (Catálogo de exposição em edição especial, numerado 143/400.)

SPÍNOLA, Silvino; PINTO, Sérgio Castro. Livre como arte: mostra internacional do livro de artista. *Almanac*, João Pessoa: Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba/Funarte, set.78 - fev. 80. 1p. (Fotocópia avulsa, sem fólio, da página que faz parte da publicação maior.)

THE ALTERED page. New York: Center for Book Arts, 1988. 32p. (Catálogo de exposição; obras da coleção de Ruth e Marvin Sackner; texto de Marvin Sackner.)

THE AMERICAN livre de peintre: a panel discussion at The Grolier Club. *The Print Collector's Newsletter.* New York, v.XXIV, n.3, p.87-93, Jul.-Aug. 1993. (Moderador: Robert Rainwater; painelistas: May Castleberry, Bill Goldston, Hank Hine e Leslie Miller.)

THE ANTHROPOMORPHIC book. New York: Center for Book Arts, 1994. 28p. (Catálogo de exposição.)

THE BOOK made art. Chicago: The University of Chicago Library, 1983. 36p. (Catálogo de exposição, curadoria e texto de Jeffrey Abt; acervo de Tony Zwicker; projeto gráfico de Buzz Spector.)

THE EFFECTS of time. New York: Book Arts Gallery (Center for Book Arts), 1987. 28p. (Catálogo de exposição.)

THE ILLUSTRATED book. New York: Center for Book Arts, 1995. 28p. (Catálogo de exposição com colagens de fotocópias coloridas; projeto gráfico por Nina M. Schneider.)

THE INTERNATIONAL library. New York: Center for Book Arts, 1995. 70p. (Catálogo de exposição com páginas impressas somente numa face.)

THE 1993 JEROME book arts exhibition. Minneapolis: Minnesota Center for Book Arts, 1993. 12p. (Catálogo com apresentação de Charles Alexander, ensaio de Nancy Princenthal e declarações dos artistas.)

THE 1996 JEROME book arts exhibition. Minneapolis: Minnesota Center for Book Arts, 1996. 16p. (Catálogo com ensaio de Katharine Kuehn e declarações dos artistas.)

THE NEXT world: text and/as image and/as design and/as meaning. Purchase, New York: Purchase College, State University of New York, 1998. 32p. (Catálogo de exposição; curadoria e texto de Johanna Drucker.)

THIS DAY in history... New York: Center for Book Arts, 1995. 36p. (Catálogo de exposição.)

THOUGHPRINTS: an investigation of the form and content of language on the printed page. Edmonton, Canadá: University of Alberta, 1989. 40p. (Catálogo de exposição retrospectiva, organizada por alunos como um projeto final interdisciplinário.)

TREPANIER, Peter. *Artists' books? A definition and an argument for their inclusion in library collections.* McGill University, Graduate School of Library Science, 1983. 17p.

______. Of artists' books. *10-5155-20: art contemporain*, Sherbrooke, Canada, n.4, p.30-31, 1983.

TURNER, Silvie. *Print collecting: selecting, evaluating, and caring for fine prints.* New York: Lyons & Burford, 1996.

TURNER, Silvie; TYSON, Ian. *Britsh artists' books 1970-1983.* London: Atlantis Paper Company, 1984. 64p. (Catálogo de exposição.)

UMBRELLA. Santa Monica, CA: Umbrella Associates, Jan. 1997- (É o mais antigo e relevante periódico especializado em livros de artista, publicado desde 1979; responsabilidade editorial de Judith A. Hoffberg.)

VIGIANO, Cris (org.) *Vera Chaves Barcellos.* Porto Alegre: Espaço NO - Arquivo, 1986.

WATERSTON, Sue. Artists' books. *Arts Review*, London, v.XXX, n.22, p.600-602, Nov. 1978.

WELISH, Marjorie. "The page as alternative space, 1909-1980" at Franklin Furnace. *Art in America*, v.69, n.9, p.172, Nov. 1981.

WILLEM Sandberg from the Netherlands. New York: Center for Book Arts, 1988. 32p. (Catálogo de exposição.)

WILSON, Stuart. Artist's books capsulize outrage. *The Montreal Downtowner*, v. 3,:n.24, p.13, 13 June 1984

WLADEMIR Dias-Pino: a separação entre inscrever e escrever. Cuiabá: Edições do Meio, 1982. 224p. (Catálogo de exposição organizado pelo Departamento de Letras da Universidade Federal do Mato Grosso.)

WOIMANT, Françoise; MIESSNER, Marie-Cécile; MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *De Bonnard à Baselitz: Estampes et livres d'artistes; Dix ans d'enrichssements du Cabinet des Estampes 1978-1988.* Paris: Bibliothèque Nationale, 1992.

WORKS by Timothy C. Ely & Hedi Kyle. New York: Center for Book Arts, 1986. (Prospecto de exposição com três dobras [oito faces].)

WYE, Deborah. *Thinking print: books to billboards, 1980-95.* New York: Museum of Modern Art, 1996. 160p. (Livro que acompanhou exposição, com capa de Barbara Kruger.)

ZALAMEA, Gustavo. Texto de duas páginas sem título, sem data, distribuído no curso *O livro do artista*, ministrado por Matilde Marín, em Porto Alegre, julho de 1995.

ZANINI, Walter. Contribuição ao nível do objeto e da arte desmaterializada. In: ______. (Org.) *História geral da arte no Brasil.* São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. v.2, p.739-801.

Outras referências

* Estão relacionados os trabalhos com importância discreta na pesquisa, e também os indiretamente muito usados que não são integrantes de fato do tema "livro de artista".

ANTENORE, Armando. Coletânea resgata livro como objeto de arte. *Folha de S. Paulo*, caderno Ilustrada, p.8, 23 ago. 1997.

ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL - Instituto Nacional do Livro, 1986.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte & percepção visual: uma psicologia da visão criadora.* 5.ed. São Paulo: Pioneira, 1989.

______. *O poder do centro.* Lisboa: Edições 70, 1990.

ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte.* São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ARNS, Dom Paulo Evaristo. *A técnica do livro segundo São Jerônimo.* Rio de Janeiro: Imago, 1993.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia.* 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.98. (Edição original de 1980.)

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.) *Teoria da cultura de massa.* 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p.205-240.

BERND, Zilá et alii. *A magia do papel*. Porto Alegre: Marprom, 1994.

BLANCHOT, Maurice. O livro e *O livro* de Mallarmé. *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, 13, 20, e 27 ago. 1960. (Tradução e notas de Roberto Pontual; são, na realidade, dois ensaios, "Ecce Liber" e "O livro por vir".)

BRANCO, Zelina Castello. *Encadernação: história e técnica.* São Paulo: Hucitec, 1978.

BUCCI, Eugênio. Mostra traduz a sedução da capa de livro. *Folha de S. Paulo*, caderno Ilustrada, p.10, 19 mar. 1991.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes [Lisboa: Edições 70, 1988]

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé.* 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Nervo Óptico e Espaço NO: a diversidade no campo artístico porto-alegrense durante os anos 70.* Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Mestrado em Artes Visuais, 1994. 2v. (Dissertação de mestrado.)

CASTRO, Jayme. *Arte de tratar o livro.* Porto Alegre: Sulina, 1969.

CEGUEIRA é tema de exposição na Catalunha. *Zero Hora*, Segundo Caderno, Porto Alegre, p.3, 30 abril 1997. (Sobre as participações de Vera Chaves Barcellos e Iolanda Gollo Mazzotti em exposição no Museu de Arte de Girona.)

CHALHUB, Samira (org.) *Pós-moderno &: semiótica, cultura, psicanálise, literatura, artes plásticas.* Rio de Janeiro: Imago, 1994.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros.* Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.

CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna.* São Paulo: Martins Fontes, 1988.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta.* Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

COMODO, Roberto. O papel da arte. *Istoé*, São Paulo, n.1482, p.80-81, 25 fev. 1988. (Sobre as publicações da editora Cosac & Naify.)

CRAIG, James. *Produção gráfica.* São Paulo: Mosaico/Editora da Universidade de São Paulo, 1980.

DAY, R. H. *Psicologia da percepção.* 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo.* São Paulo: Brasiliense, 1990.

DÍAZ-PLAZA, Guillermo. *O livro ontem, hoje e amanhã.* Zaragoza: Salvat Editores, 1979.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual.* São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ESPAÇO NO, 1979-1982: exposição documental. Porto Alegre, jul. 1995. 12p. (Catálogo de exposição com textos das curadoras Ana Albani de Carvalho, Ana Maria Flores Torrano e Maria Cristina Vigiano; cronologia no verso da capa e orelha.)

FÃ de Gutenberg. *Veja*, 31 jan. 1990, p.80-81. (Sobre a editora catarinense Noa Noa, mais a edição de *20 gravuras*, de Camille Corot.)

FERLAUTO, Claudio; JAHN, Heloisa. *O livro da gráfica.* São Paulo: Hamburg Gráfica Editora, 1998. (Edição especial para a XV Bienal Internacional do Livro, de São Paulo, com 96 páginas em diversos tipos e gramaturas de papel e processos de acabamento; apesar de ser, de fato, material promocional de uma gráfica, possui informações importantes, numa apresentação gráfica diferenciada.)

FERRAZ, Geraldo Galvão. Na garçonnière de Oswald. *Istoé*, São Paulo, 27 jan. 1982, p.75-77.

FOCILLON, Henri. *A vida das formas.* Lisboa: Edições 70, 1988.

FONSECA, Joaquim da. *Comunicação visual: glossário.* Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1990.

FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, visão e imaginação.* Lisboa: Edições 70, 1987.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu.* São Paulo: MAC-USP/ Iluminuras, 1999.

GELL, Alfred. *The anthropology of time: cultural constructions of temporal maps and images.* Oxford: Berg Publishers, 1992.A ARTE de imprimir. *O Correio da Unesco.* Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, n.9, ano 16, set. 1988.

GERMANI-FABRIS. *Fundamentos del proyecto gráfico.* 2.ed. Barcelona: Don Bosco, 1973.

GLAISTER, Geoffrey Ashall. *Encyclopedia of the book*. 2.ed. New Castle: Oak Knoll Press; London: The British Library, 1996.

GODLEWSKI, Susan Glover. Warm ashes: the life and career of Mary Reynolds. *Museum Studies*, Chicago, Art Institute of Chicago, v.22, n.2, p.102-129, 1996.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica.* São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GREENFIELD, Jane. *Como cuidar, encadernar e reparar livros*. Mem Martins: CETOP, 1988.

HILLBRUNNER, Fred A. The automated catalog of the Joan Flash artists' book collection at the School of the Art Institute of Chicago. *Art Libraries Journal*, Preston (U.K.), v.18, n.1, p.26-28, 1993.

HOCHBERG, Julian E. *Percepção.* Rio de Janeiro: Zahar, 1966.

HOLLIS, Mary E. Picture books for pre-school and nursery groups. *British Book News*, Apr. 1974.

HURLBURT, Allen. *Layout: o design da página impressa.* São Paulo: Mosaico, 1980.

IKEGAMI, Kojiro. *Japanese bookbinding: instructions from a master craftsman.* New York: Weatherhill, 1995.

ISSELBACHER, Audrey. *Iliazd and the illustrated book*. New York: The Museum of Modern Art, 1987.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia.* 3.ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

JOHNSON, Una E. *Ambroise Vollard, editeur: prints, books, bronzes.* [2.ed.] New York: Museum of Modern Art, 1977. 176p. (Com catálogo "raisonné"; a primeira edição é de 1944.)

KEPES, Gyorgy. *El lenguaje de la vision.* Buenos Aires: Infinito, 1969.

KERN, Maria Lúcia B.; ZIELINSKY, Mônica; CATTANI, Icleia Borsa. *Espaços do corpo: aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul (1977/1985).* Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS; Programa de Pós-Graduação em Artes, 1995.

LEWIS, A. W. *Basic bookbinding.* New York: Dover Publications, 1957.

LIMA, Guilherme Cunha. *O Gráfico Amador: as origens da moderna tipografia brasileira.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

LIVINGSTON, Alan e Isabella. *The Thames and Hudson Encyclopaedia of Graphic Design and Designers.* Londres: Thames and Hudson, 1992.

MAGALHÃES, Aloísio. Comunicação visual. In: MAGALHÃES, Aloísio; HOUAISS, Antônio; SILVA, Benedicto; et alli. *Editoração hoje.* 2.ed. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1981. p.77-82.

MALLARMÉ, Stéphane. The book, spiritual instrument. In: ROTHENBERG, Jerome; GUSS, David. *The book spiritual instrument.* New York: Granary Books, 1996. p.14-20.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARTÍN, Euniciano. *La composición en artes gráficas.* Barcelona: Don Bosco, 1970. v.1.

McCARTHY, Mary; MANNA, Philip. *Making books by hand: a step-by-step guide.* Rockport: Quarry Books, 1997. (Obra do tipo "faça-você-mesmo", oferece a descrição de técnicas básicas para a encadernação criativa; o último capítulo é uma pequena galeria de livros-objetos.)

MCMURTRIE, Douglas. *O livro.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982. (Obra clássica, modelo para muitas outras subsequentes; a edição original é de 1927, progressivamente ampliada.)

MÈREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne.* Paris: Bordas, 1994.

MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da percepção.* São Paulo Martins Fontes, 1996.

MEZAROBBA, Glenda. Parceiro das letras. *Veja*, São Paulo, 28 jan. 1998, p.96. (Sobre Poty Lazzarotto.)

MOLES, Abraham. *Arte e computador.* Porto: Afrontamento, 1990.

______. *O kitsch.* São Paulo: Perspectiva, 1994.

MOMENTOS do livro no Brasil. São Paulo: Ática, 1996.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia.* São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MUMFORD, Lewis. *Arte & técnica.* Lisboa: Edições 70, 1986.

MUNARI, Bruno. Design e comunicação visual. Lisboa: Edições 70, s.d.

______. Fantasia: invenção, criatividade e imaginação na comunicação visual. 2.ed. Lisboa: Presença, 1987.

MUSSARA, Aldo. *Para aprender encuadernacion y sus aplicaciones diversas.* Buenos Aires: Hobby, 1955.

NÉSPOLI, Beth. Poty, o ilustrador dos maiores clássicos da literatura. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, p.2, 11 maio 1998.

PAZ, Octavio. *Los signos en rotacion.* Buenos Aires: Editorial Sur, 1965.

PENTEADO NETO, Onofre. *Desenho estrutural.* 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.

______. *Vida-valor-arte.* São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1990. v.2.

PERSUY, Annie. *A encadernação*. Lisboa: Presença, 1980.

PORTA, Frederico. *Dicionário de artes gráficas.* Porto Alegre: Globo, 1958.

PRATT, Guy A. *A arte de encadernar.* São Paulo: Lep, 1952.

ROSA, Renato; PRESSER, Decio. *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul.* Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1997.

RUGOFF, Ralph. *Scene of the crime.* Cambridge: MIT Press, 1997. (Livro e catálogo de exposição; parte do princípio de que muitas das expressões plásticas contemporâneas têm um caráter ou comportamento "forense".)

SANTAELLA, Lúcia. *A percepção: uma teoria semiótica.* São Paulo: Experimento, 1993.

SATUÉ, Enric. *El diseño gráfico, desde los orígenes hasta nuestros días.* Madri: Alianza Editorial, 1993. 4.reimpr. (Primeira edição de 1988.)

SAUZMAREZ, Maurice de. *Desenho básico: as dinâmicas da forma visual.* Lisboa: Presença, 1986.

SHANNON, Faith. *Papelmanía: ideas para crear con papel*. Espanha: Anaya, 1991.

STILES, Kristine; SELZ, Peter, ed. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings.* Berkeley: University of California Press, 1996. (Prosseguimento dos objetivos de H. B. Chipp.)

VALENTE, José Augusto Vaz. O livro: do substancial ao formal. In: *Comunicações e Artes,* São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, n.11, p.209-224, 1982.

VIEIRA, Denyse Maria Alcalde; BISSON, Carlos Augusto Telles. Valores estéticos na concepção gráfica e plástica de um livro para o alunado da 1ª série. *Educação e Realidade*, Porto Alegre: Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v.9, n.3, p.59-68, set./dez. 1984.

VOVELLE, Michel. *Imagens e imaginário na história: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX.* São Paulo: Ática, 1997.

WICK, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus.* São Paulo: Martins Fontes, 1986.

Pequeno glossário

Apêndice (v. *encarte*). Parte suplementar ao livro, normalmente integrada a ele como texto ou, às vezes, anexada como encarte.

Arte-final (ou simplesmente **arte**). Tradicionalmente é a peça visual com desenho, fotografia, colagens e indicações técnicas que servirá como original para a gravação da matriz gráfica (em geral, fotolitos). Atualmente é o arquivo de computação gráfica finalizado para geração digital de fotolitos.

Boneco. Também **boneca**. Protótipo ou simulacro de uma publicação.

Brochado. Livro coberto com capa de papel ou cartolina.

Brochura. O livro que tem acabamento colado ou costurado, revestido com papel flexível colado na lombada, sem capa dura. Livro brochado.

Caderno. Conjunto de folhas de papel coladas ou costuradas para anotações ou desenhos. Grupo de páginas, impressas ou não, obtido das dobras de uma única folha de papel. Em geral, o livro comercial tem cadernos de 32, 16 ou 8 páginas.

Capa dura. Revestimento tradicional, com o uso de cartões na confecção da capa.

Clichê. Placa metálica, em relevo, que contém a imagem a ser reproduzida, montada sobre suporte de madeira para impressão tipográfica.

Colofão. Informações gráficas sobre o livro, colocadas normalmente na base da sua última página. Por extensão, a página que contém essas informações.

Editor. Responsável técnico e empresarial por uma publicação. Diretor ou proprietário de editora.

Editora (v. *gráfica*). Empresa publicadora que agencia, faz o projeto gráfico, revisa e organiza livros ou periódicos; o mesmo que casa publicadora. É diferente de gráfica.

Encadernação. A técnica e a atividade de constituir objetos gráficos, especialmente livros, cadernos e caixas. O acabamento de um livro.

Encarte (v. *apêndice*). Estrutura suplementar ao livro, fisicamente distinta, solta ou anexada a ele.

Festo. A aresta ou dobra do papel ou caderno, do lado que será costurado.

Fac-símile. Reprodução fotomecânica de uma peça gráfica ou plástica preexistente. A obra impressa obtida por esse processo.

Flip book. Também ***flipbook***. Livro com pequenas variações da imagem reproduzida de página para página, gerando uma ilusão cinematográfica pelo folhear rápido.

Fólio (v. *in-fólio*). Folha impressa dos dois lados e depois dobrada apenas uma vez, ao meio, apresentando quatro páginas. A folha solta impressa num só lado, que se constitui como unidade de página. A numeração (os próprios números) das páginas.

Fotolito. Filme plano em alto-contraste, usado principalmente para impressão *offset*, mas também para a geração de clichês tipográficos ou na gravação de telas de serigrafia.

Fotomecânica. Atividade de produção de matrizes e fotolitos; fotogravura.

Gráfica (v. *editora*). Empresa que executa os trabalhos de impressão e acabamento de peças gráficas, a partir de projetos de editoras, empresas jornalísticas, agências de publicidade e outros clientes.

Gráfico. O trabalhador especializado de uma gráfica.

In-fólio. O formato ou o livro obtido por folhas dobradas ao meio, apenas uma vez (quatro páginas).

In-oitavo ou ***in octavo***. Formato da folha dobrada três vezes, gerando um caderno de dezesseis páginas.

In-quarto. Formato da folha dobrada duas vezes, gerando um caderno de oito páginas.

Incunábulo. Obra impressa no início da tipografia, antes de 1500 ou 1520, em xilogravura ou com tipos móveis de madeira ou metal.

Lombada. A parte de um livro simples na qual suas páginas se unem e se articulam; o dorso. Geralmente porta o título e o nome do autor, grafados de baixo para cima (na tradição europeia ocidental) ou de cima para baixo (na tradição anglo-americana). Embora esta não seja a tradição histórica luso-brasileira, a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) recomenda a segunda forma.

Mancha. Área de impressão numa página.

Miolo. Corpo do livro, formado por seus cadernos.

Oitavo. In-oitavo.

Ofsete ou ***offset***. Processo de impressão fria, indireta, derivado da litografia, no qual a imagem é transferida de uma chapa metálica para um cilindro de borracha e daí para o papel.

Orelha. Aba na capa de um livro em brochura ou na sobrecapa de um com capa dura.

Policromia. Impressão com as cores subtrativas básicas, ciano, magenta e amarelo, mais o preto.

Pop-up book. Livro com dobras ou apêndices, articulados pelo manuseio.

Portfólio ou **porta-fólio**. Pasta ou álbum para acondicionar folhas soltas.

Pré-impressão. Atividades fotomecânicas e de provas anteriores à impressão.

Quadratim. Espaço tipográfico ou de composição tipológica igual ao quadrado do corpo do caractere. Por exemplo: para composição em corpo 12, o quadratim mede 12 por 12 pontos (medida dodecimal: uma polegada é igual a seis paicas, que é igual a doze pontos).

Refilar. Aparar, cortar ou guilhotinar o corpo do livro.

Sanfona. Volume articulado em dobras, normalmente em peça única. Concertina.

Seleção de cores. Qualquer processo que crie um original para impressão em cores subtrativas (ciano, magenta e amarelo) e preto. Por extensão, a fotolitagem para impressão colorida e a impressão colorida.

Serigrafia. Processo de impressão através da passagem de tinta pelos espaços de malha não vedados de uma tela.

Sobrecapa. Capa avulsa que recobre uma capa dura ou cartonada.

Tipografia. Processo de impressão a quente (com fusão de chumbo) com matrizes em relevo. O conjunto dos procedimentos de composição de textos e símbolos. Quando referente aos caracteres usados num projeto (e seus aspectos formais), tipografia também é um sinônimo para tipologia.

Tipologia. Estudo sobre o desenho dos caracteres, seus estilos e sua história. O grupo de caracteres usados num projeto; tipografia.

Tiragem. O total de exemplares impressos.

Vinheta. Pequeno desenho ilustrativo ou decorativo, figurativo ou abstrato.

Índice de pessoas, eventos, periódicos e instituições

*** Este índice não inclui as referências bibliográficas.**

Errata: para a versão digital deste livro, foram feitos pequenos ajustes, incluindo legenda da página 70, citação da 170 e nota de rodapé da 177. Foram adaptadas ou atualizadas as famílias de caracteres tipográficos.